Ioana Em. Petrescu

Eminescu
modele cosmologice şi viziune poetică



STUDII LITERARE

PARALELA 45

Ioana Em. Petrescu

Eminescu

Modele cosmologice și viziune poetică

Ediție îngrijită și prefațată de
Irina Petraș



CUVÂNT ÎNAINTE

Desigur, nu avem de a face, în cazul lui Eminescu, cu un filosof sistematic, ci cu „un poet bântuit de mari neliniști existențiale, care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filosofic vorbind, eclectice". Ioana Em. Petrescu descrie – cu scriitura sa atât de personală, în stare să descopere palpitul viu al celor mai aride și mai abstracte instrumente de analiză, să oblige la nuntiri subtile, mereu reluate, poezia și conceptul – viziunile cosmologice eminesciene pornind de la ideea că „modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței *în lume*, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul" și că acest model poate fi unul *adoptiv*, în dezacord cu modelul „oficial" al epocii. De altminteri, romantismul însuși se poate defini ca o *ruptură* în ceea ce un Philippe Ariès, de pildă, numește „continuumul mental" al umanității. Dacă raționalismul secolului al XVIII-lea se dezvolta alături de o acută, din nou acutizată, spaimă de moarte, într-o ecuație paradoxală care ar fi putut conduce direct la mentalitatea secolului XX, secolul al XIX-lea romantic împinge în umbră atât sentimentul „morții îmblânzite" al primului mileniu creștin, cât și pe acela al morții individuale, personalizate, din secolele de mijloc, aducând cu sine, în avalanșa dezlănțuită și nesăbuită a pasiunilor, „moartea celuilalt". Viziunea oximoronică

asupra existenței ține de ipocrizie și compromis; ambele creatoare, dar și amăgind, deviind privirea de la orizontul destinal. Patetic și nemărginit, sufletul romantic recurge la compromisul frumuseții. Autosugestia lucrează la tensiune maximă, *Răul* însuși este privit ca forță pozitivă, are frumusețea ne-stării și lasă loc visului. Denaturarea unor înțelesuri tradiționale îl încoronează pe romantic ca amăgitor suprem („De n-a fost – imagină-ți singur în tine“ – *Care-o fi în lume*). „Bucla“ romantică din istoria mentalităților influențează și modelul cosmologic predilect. Romantismul alege modelul cosmologic platonician (pitagoreic) – un univers sferic, rotindu-se în muzica sferelor, în dansul ritmic dictat de intelectul divin; un cosmos în care omul trăiește, încă, sentimentul apartenenței la patria celestă, asemuindu-se unei plante cu capul „rădăcină“ în cer, „exilul“ terestru fiindu-i sursă de nostalgie („rază fugită din chaos lumesc“ cu „fruntea de visure plină“). E un model cosmologic adoptiv, depășit o dată cu secolul al XVII-lea și înlocuit de modelul „mecanic“ kantian, cu un univers descentrat – o sferă pascaliană cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri.

La Eminescu, Ioana Em. Petrescu identifică trei etape distincte, „fiorul cosmogonic“, cum îl numea un G. Călinescu, fiind o permanență a viziunii poetice. La începuturi, în prelungirea vizionarismului pașoptist, Eminescu adoptă modelul cosmologic platonician. Viața e „rai în asfințire“, figura centrală fiind *bardul*, succedaneu al poetului-profet al pașoptiștilor. Motivul *luminii*, o constantă în opera eminesciană, e urmărit în corporalizările sale succesive, derivând auroral din preziua însăși a genezei. Interesantă, aici, precizarea autoarei. Poezia eminesciană e a *înserării* și a *nopții*, însă nu a *apusurilor*. Seara eminesciană e un „timp al izvorârii“, începutul continuu, timpul sacru al perpetuei reeditări a genezei. Lumina își alătură muzicalitatea lumilor, *cântecul*, *numărul*, *gândul*, armonioase, desprinse din negura primordială. În universul paradisiac al fazei de început, gândirea umană și cea divină sunt consubstanțiale și creatoare de lumi. Într-o fază imediat următoare, gândirea divină apune, gândirea umană pierde patria cosmică și încearcă reconstituirea ei prin magie, poezie, iubire. *Demonul* ia locul

bardului, conştient că „viermele vremilor roade în noi". Timpul echinoxial, cosmic, intră sub semnul *solstiţiului*. Lumea armonioasă nu mai e structura reală a universului, ci o *viziune*, o re-creare în spirit a vârstei aurorale pierdute. Poetica eminesciană hrăneşte asiduu nostalgia vârstelor mitice ale umanităţii când „poezia nu e suferinţă, ci fericită expresie spontană a sufletului vizionar", dar are tot mai acut „conştiinţa dramatică a ruperii acordului dintre fiinţă şi univers". Prin vis, somn, iubire, moarte, magie, poezie, spiritul îşi caută salvarea construind universuri compensative ale paradisului pierdut: „lumea-i o feerie". Criza gândirii înstrăinate e secondată de încercarea de reintegrare în armonia cosmică, iubirea însăşi fiind un rit al recuperării patriei celeste. Ultima etapă a creaţiei eminesciene se clădeşte pe opoziţia gândire umană / univers. Conştiinţa tragică a existenţei e pusă în seama *Cezarului* singur. În reeditarea eternă a genezei nu se întrezăreşte perfecţiunea *mecanismului*, ci nedeterminarea pură. *Odă (în metru antic)* va fi o „elegie a risipirii în timp şi o rugăciune a reîntregirii fiinţei prin moarte". Cezarul lasă locul purei şi simplei condiţii umane.

*

G. Călinescu vorbea de universul în semicerc închipuit de poezia eminesciană, Ioana Em. Petrescu crezând, dimpotrivă, în sfericitatea lumilor poetului, deşi, într-un loc, vede în *cumpănă* o metaforă esenţială, pliată pe motivul izvorârii eterne. Caietele eminesciene păstrează, obsesiv reluată, imaginea *cumpenei* aspirând să ajungă cerc (vezi, de pildă, ms. 2255), sortită să rămână cu această unică bogăţie a dorinţei. Nedesăvârşire vie, fertilă, metaforă a devenirii şi nesupunerii, poemul, credea Eminescu, „nu e gata ca o fotografie, ci devine gata prin aceea că sunt puteri constructive în noi" (ms. 2257). *Cumpăna* şi *unda*, înrudite prin complementaritatea contrariilor pe care o sugerează (vezi „legea ondulaţiunii universale", enunţată de Vasile Conta, contemporanul lui Eminescu), sunt *cronotopi* fundamentali ai universului eminescian. Pentru poetul romantic, „sufletul e punctul de gravitaţie, centrul" acestei eterne cumpeniri.

„Orice individ – notează Eminescu – are un singur punct de gravitaţie [...]. Acest punct de gravitaţie, care sare la orice mutare din loc, adecă oricând o forţă esterioară l'atinge, este sufletul obiectului, este pentru obiect ceea ce accentul este pentru cuvânt, ce e limba pentru cumpănă." Şi mai departe: „Mutarea consecutivă a punctului de gravitaţie, adecă distanţarea consecutivă între cele două puncte, este misterul mişcării şi al vieţii." „O singură mişcare este şi a fost": *legănarea*, ca natură a naturii (vezi comentariul lui Andrei Pleşu la un vers din *Ce te legeni...*). Mişcarea / pendularea neobosită în jurul unui centru – sufletul, gândul – este condiţia însăşi a vieţii. Pierderea centrului e totuna cu moartea. „Socoteala se sparge" spune Eminescu. Linia dreaptă îşi instalează, suverană, orizontalitatea. Secretul oricărui organism stă în împărţirea orizontalei înnăscute prin mişcarea *verticală*, a cumpenei. Unitatea perfectă de forţe în om poate argumenta ceea ce poetul numeşte „teoria cumpenei pe *arc* care poate deveni *cerc*", dar nu devine niciodată. În „cumpăna organismului", desenată repetat de Eminescu în caiete, braţele sunt „aripile puterii de'ntâi"; ale preistoriei, aş zice, în sensul pe care Blaga îl dă termenului („Dacă un obiect ce cade ar fi organic ar face *aripi*" – mai notează Eminescu). Filele păstrează nu doar inventarierea formelor simbolice: „undă, pendulă, cerc, coardă"; „arc, cumpănă, cerc, boltă"; „liră, cruce, arc, cumpănă, cântar", ci şi preferinţa pentru cele neîmplinite care-şi păstrează intacte „dorul nemărginit", aspiraţia spre perfecţiune. *Unda, pendula, cumpăna* sunt „jumătăţi de sferă" încordate în stadiul fertil, periculos al sferei latente. Ori, altfel spus, sunt universuri compensative care pun în ecuaţie poetică lumea, sugerând prezenţa intravitală a „muzicii sferelor". „Ceea ce ne apare drept tăcere este doar rodul incapacităţii noastre de a percepe cântecul etern neîntrerupt al lumilor... Trăim în inima cântecului Veşnic".

*

În *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti* (1989), Ioana Em. Petrescu valorifică încheierile deduse din studiul modelelor cosmologice. Lirismul vizionar al poetului aduce cu sine o mutaţie

esențială în poezia română: văzul, cel mai *cultural* dintre simțuri, își aliază fantezia și reflecția îndepărtându-se de statutul de spectator neimplicat al lumii. Autoarea descrie treptele pe care le străbate eul liric de la simpla *privire* mimetică secondată de un limbaj descriptiv, cuminte, până la *viziunea* eminesciană. La Eminescu, spațiul fizic este înlocuit de cel mitic, natura însăși este alcătuită din elemente mitice – veșminte ale spiritului universal –, nu simplu decor. Dincolo de natura comună, este întrezărită una ascunsă, enigmatică. Semnele realului ascund sensuri fundamentale care pot fi descifrate prin *oglindire*. Frecvența suprafețelor acvatice în care realul se răsfrânge dobândind însemne ideale este grăitoare. Motivul *oglinzii de aur* și cel al *cărții sacre* sunt amândouă corelate cu cel al *magului*, cititorul tainelor lumii. De la *spectacol* și *privire* la *viziune*. Lucian Blaga asimilează deschiderea spațiului eminescian la spațiul mioritic: „Acel orizont al spațiului ondulat, specific duhului nostru popular, apare personant și foarte insistent în poezia lui Eminescu [...]. Structura orizontică a ondulării e îmbibată la Eminescu până la saturație de un sentiment al destinului.“

*

Ioana Em. Petrescu (n. 28 decembrie 1941, Sibiu – m. 1 octombrie 1990, Cluj-Napoca) a fost profesoară la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai“. A predat cursuri de Istoria literaturii române, Poetică și Teorie literară, cel mai important fiind cursul *Eminescu*. A editat studiile literare ale tatălui său, D. Popovici. Volumul *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (Minerva, 1978) i-a adus Premiul „B.P. Hasdeu“ al Academiei Române. Postum, cartea a apărut cu titlul originar: *Eminescu – poet tragic* (Junimea, 1994). Studiile de eminescologie publicate în reviste românești și străine, precum și volumul *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (Dacia, 1989) i-au adus premiul de critică „Eminescu“ al Uniunii Scriitorilor, cu ocazia centenarului morții poetului. Festivitatea de premiere a avut loc la Oradea.

*

Întâmplare cu Ioana Em. Petrescu

Bătrânul păşea sacadat şi implacabil. Ca-n Fragii sălbatici. *Era mai curând vorba de o întoarcere, de o revenire în ritmul lui, decât de o înaintare. Abia stăpânea alunecarea pe roţile neunse ale unui cărucior, dar efortul nu-i schimba trăsăturile. Privea drept înainte, senin şi absent. A trecut la un pas de noi. Nu părea să ne fi văzut. Oricum, n-a arătat-o în nici un fel.*

Ieşiserăm la o plimbare înaintea cinei festive. Bărbaţii se risipiseră prin cotloane, cu licori sorbite sub vălătuci de fum de ţigară. Se mărunţiseră cu obişnuita nesăbuinţă, degustând iluzia că pun ţara la cale.

Uliţa, pietruită ca într-o doară, urca pieptiş. Era prea devreme pentru forfota aproape ritualică dinaintea nopţii – un soi de febră în exces care să garanteze, dincolo de noapte, un nou început. Uliţa era, aşadar, pustie, curţile de asemenea. Traversam un decor gata să primească Întâmplarea. Era aprilie – o primăvară frumoasă, timpurie. Urcam încet la braţ, vorbind aproape în şoaptă, intimidate de tăcerea din jur, cumva ameninţătoare. Despre cărţi, despre singurătate, despre durerea îmblânzită. Trădările trupului le acceptaserăm cu o înţelegere calmă a fatalităţii. Accentele se lăsau deviate. Ioana vorbea mult, cum ştiam că nu-i stă în fire, cu o febrilitate adăugată fiorului înserării. Dialogul s-a rupt pe nesimţite. De la o vreme ţesătura de vorbe îşi pierduse înţelesul imediat. Percepeam doar melodia susurată a frazelor, cu senzaţia acută că se pregăteşte ceva, că asistam la o invocaţie magică.

Atunci l-am văzut. Bătrânul purta o pălărie cu boruri neobişnuit de largi şi un soi de pelerină cenuşie. Venea spre noi urmat strâns de un copac imens împodobit ca de Crăciun. Braţul Ioanei tremura uşor sub al meu. Ne opriserăm de câteva clipe. Copacul îşi foşnea frunzele cu un zgomot aproape scrâşnit de file îngălbenite, uscate. Pe ramuri, globuri rotunde, fosforescente, mici sori îngheţaţi. Am înţeles mai târziu că Ioana trăise, concentrat, aceeaşi panică. Ceva important,

unic, irepetabil aluneca pe lângă noi. Copacul cu sori și bătrânul treceau „derealizând" amurgul. Coborâseră spre noi măriți aberant, deșirați, văzuți ca prin lentile de bâlci. Nu știu ce conspirație a suprafețelor serii lucra în regim grotesc întâmplarea. Se îndepărtau acum înghițiți de pâcla orașului din vale. I-am urmărit un răstimp, apoi am continuat urcușul în tăcere. Curând, am ieșit în câmp deschis. De unde apăruse bătrânul și încotro se ducea?

După cină, ne-am retras în camera de hotel cu o grabă, măcar în parte, prefăcută. Trebuia să traducem semnul. *Fiindcă un* semn *era, nu încăpea îndoială!* Știam, *desigur, că nu fusese* decât *un bătrân care ducea dintr-un loc în altul, într-un cartier orădean mărginaș, un lămâi plin de rod. Dar nu* asta *ni se întâmplase! Făceam haz, crispate, și cuvintele nu se legau. O emoție stranie ne stăpânea încă și nu cuvintele o puteau prelungi ori întrerupe. Ioana, palidă și frumoasă, nedefinit „vinovată", mă întreba repetat, ca un copil: „Ai văzut, ai văzut?" Da, văzusem.*

Era în aprilie 1989. La Oradea se sărbătorea Centenarul Eminescu. În iunie ne-am întâlnit de câteva ori cu un soi de urgență *nelămurită. I-am dăruit câteva fotocopii – lucram la o mare expoziție Eminescu –: manuscrise, fotografii rare. Le-a primit cu o bucurie lacomă, atroce și pură în același timp. În septembrie 1990 am întâlnit-o pe stradă, lângă Universitate. Era fericită că foștii ei studenți deveneau dascăli ai Facultății de Litere. Peste câteva zile începea un nou an universitar. M-a întrebat, la despărțire, glumind alb, ușor strepezit: „Mai ții minte copacul nostru cu sori?" Se juca de-a Marea taină în chiar pragul ei.*

Irina Petraș

„Când ceru-apune a lui gânduri,
Când am pierdut ideea-eternității,
Eu singur stau s-o reprezint aici."

„Dar nu viața care se sfiește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moartea și se păstrează în ea este viața spiritului. Spiritul își câștigă adevărul său numai întrucât el se regăsește în ruperea absolută."

(Hegel)

I

MODELE COSMOLOGICE

„Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade*?"
(*Memento mori*)

Pentru auzul interior al filosofului trecut prin școala pitagoreică, liniștea nu e decât o percepție iluzorie. În realitate, universul nu cunoaște liniște; universul este, în structura lui, muzical, pentru că structura îi e dată de legile armoniei. Ceea ce ne apare drept tăcere este doar rodul incapacității noastre de a percepe cântecul etern neîntrerupt al lumilor. Părem surzi la muzica sferelor, deși ea însoțește întreaga noastră existență, de la naștere până la moarte[1]; trăim în inima Cântecului Veșnic și, tocmai de aceea, nu suntem conștienți că-l auzim, așa cum, în mod normal, nu ne auzim nici inima. I se cade așadar gândirii să corecteze această distracție a auzului; și gânditorul pitagoreic, care vede în număr (arithmòs) sau în raportul numeric realitatea ultimă a lumii, descoperă, pe lângă manifestarea vizibilă a acestei realități (mișcarea aștrilor), și manifestarea ei muzicală (muzica sferelor). În întregul lui, universul pitagoreic este o imensă sferă, având în mijloc „focul central" („Vatra lumii" sau „Altarul lui Zeus") și fiind mărginit în exterior de „focul suprem". Între sâmburele de foc al universului și învelișul lui incandescent se rotesc 10 sfere concentrice, care poartă corpurile divine, însuflețite ale aștrilor[2]. Mișcându-se, fiecare corp celest produce o notă, a cărei înălțime e determinată de viteza rotirii astrului respectiv. Cum distanțele celor 10 sfere față de focul central sunt stabilite pe baza legilor armoniei, notele emise continuu de aștri se armonizează și dau, împreună, „muzica sferelor"[3].

Contemporan cu „crearea idealului de cultură pe care grecii îl numeau *mousikè*, ceea ce implică o unire a logosului, melodiei și

mişcării"[4], modelul cosmologic pitagoreic (primul model teoretic al universului din gândirea europeană) propune imaginea unui univers finit, sferic şi însufleţit – o imensă fiinţă divină alcătuită în respectul legilor matematicii şi, ca atare, perfect inteligibilă. Cu unele modificări (care nu vizează însă unicitatea, sfericitatea şi caracterul inteligibil al cosmosului), această imagine a lumii rămâne valabilă până în secolul al XVII-lea. Principala modificare constă în înlocuirea focului central (sau a Soarelui din sistemul heliocentric al lui Aristarc din Samos, îndepărtat precursor al lui Copernic) cu Pământul. Moştenind în fond schemele gândirii mitice asupra spaţiului sacru (*Axis mundi* şi *Omphalos*, centrul lumii), geometrizate de gândirea ştiinţifică a antichităţii, europeanul va trăi, timp de 22 de veacuri, în miezul unui univers sferic geocentric, inteligibil fie prin gândire filosofică, fie prin elan mistic, adică în centrul cosmosului aşa cum apare el fixat în dialogurile platoniciene *Timeu* şi *Republica*. Operă a Arhitectului divin (Părintele sau Demiurgul), Universul platonician este, ca şi cel pitagoreic, rezultatul unui „calcul" matematic. Ca geometru, Demiurgul lui Platon dăruieşte trupului lumii forma sferică, pentru că sfera e figura perfectă „şi cea mai deplin asemănătoare sieşi"[5]. Cum imperativul creaţiei e perfecţiunea[6] şi cum perfect este doar intelectul, trupul sferic al lumii trebuie să fie viu şi înzestrat cu inteligenţă divină. Cosmosul e aşadar o imensă fiinţă vie şi raţională, animată şi mişcată de Sufletul Lumii pe care Zeul „l-a plasat în centrul Universului şi l-a întins apoi de-a lungul tuturor părţilor sale şi chiar în afară, în aşa fel încât să-i învăluie trupul"[7]. Trupul divin al Universului nu are ochi şi urechi, pentru că nu există nimic de văzut şi de auzit în afara lui; nu are nas şi gură, pentru că în afara lui nu e nici aer de respirat, nici hrană de mâncat; „nu poate pierde nimic şi nici nu poate primi nimic din afară, pentru că în afara lui nu există nimic"[8]. În interiorul acestui univers autarhic, cele 8 sfere concentrice ale aştrilor se învârtesc în jurul Fusului Necesităţii şi în jurul Coloanei de Lumină care străbate Pământul (nucleul lumii), unindu-l cu cerul, şi joacă rolul îndeplinit în gândirea mitică de Axa lumii (Axis mundi). Pe fiecare sferă celestă se află o sirenă, care emite nota sferei respective, şi totalitatea acestor sunete dă muzica sferelor[9].

După separaţia aristotelică dintre materie şi formă, cosmosul îşi pierde caracterul de divinitate pe care îl avea la Platon. Dar dacă universul însuşi nu mai este un zeu, el rămâne creaţiunea zeului şi păstrează nostalgia creaţiunii faţă de creator. Mişcarea aştrilor e, de aceea, la Aristotel, rodul atracţiei pe care divinitatea o exercită asupra materiei, rodul „iubirii" sau al nostalgiei materiei spre o altă formă[10]. Explicaţia aristotelică este preluată şi de gânditorii creştini: la Thomas de Aquino, „motoarele cereşti" sunt îngerii – inteligenţe ce guvernează fiecare astru impunându-i mişcarea, expresie a unei „dorinţe intelectuale", a nostalgiei divinului[11].

Modelul cosmologic pitagoreic, cristalizat de Platon, modificat neesenţial de Aristotel, organizat şi dezvoltat de Ptolemeu, îmbogăţit – în epoca elenistică, în evul mediu şi în Renaştere – cu elemente gnostice sau creştine, rezistă până în secolul al XVII-lea ca viziune a universului sferic, a cărui lege e armonia muzicală (muzica sferelor), a cărui mişcare e dansul sau rotirea ritmică a aştrilor, al cărui prim mobil este intelectul divin (Sufletul lumii la Platon, Unu la gnostici) şi ale cărui motoare celeste sunt inteligenţele angelice, guvernând ca suflete ale corpurilor cereşti mişcarea prin care lumile adoră intelectul divin. Dincolo de inerentele modificări „tehnice" de la o epocă la alta, modelul cosmologic sferic propune o viziune muzical-armonică şi inteligibilă a universului. În acest cosmos, fiinţa umană nu se poate simţi străină, pentru că ea se ştie consubstanţială cu marea fiinţă a Lumii; chiar dacă fiinţa umană trăieşte sentimentul „romantic" al unui *exil* pe pământ, ea are oricum asigurată certitudinea – fie şi nostalgică – a apartenenţei sale la o patrie celestă niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă. Este ceea ce mărturiseşte despre noi Platon în *Timaios*: prin cel mai înalt dintre cele trei suflete ale noastre, sufletul raţional, „noi suntem o plantă, nu însă terestră, ci una cerească"; şi capul (sediul sufletului intelectual) e ca un fel de „rădăcină" a fiinţei noastre, prin care suntem ancoraţi în pământul celest al patriei originare[12].

Pentru a abandona acest model cosmologic, care satisface atât structurile mitice arhetipale ale gândirii noastre, cât şi imperativele raţiunii dornice să dezvăluie structura matematică a lumii, sunt

necesare nu numai ipotezele heliocentrice ale lui Copernic (care nu modifică în fond structura sferică a lumii), ci şi studiile lui Giordano Bruno, experienţele lui Galilei şi, mai ales, modificarea bazelor fizicii. E un proces care se desfăşoară în secolele XVI-XVII, desăvârşit în strânsă relaţie cu fizica newtoniană. Cea de a doua etapă a cosmologiei europene, care va dura până la revoluţia einsteiniană a fizicii, propune drept model cosmologic *mecanismul*[13]. Giordano Bruno desfiinţează imaginea calotei sferice a lumii şi pulverizează unitatea „stelelor fixe" într-o infinitate de sisteme solare îndepărtate. Unic doar prin substanţa divină din care se compune, universul lui G. Bruno câştigă dimensiunea infinitului[14]. Galilei descoperă, cu celebra sa lunetă, existenţa sateliţilor lui Jupiter, demonstrând astfel pluralitatea „centrilor" lumii. Măsurându-l cu infinitul, Galilei descoperă că „nu există centru *real* al universului, nu există nici o orientare *absolută* în lume"[15]. Descentrarea universului duce la anularea spaţiului privilegiat central în care gândirea mitică credea şi pe care cosmologia antichităţii îl consfinţea cu argumente geometrice. Dinamitând metaforic vechea imagine a lumii, Pascal definea universul ca „o sferă al cărei centru e pretutindeni, a cărei circumferinţă nu e nicăieri"[16] şi trăia sentimentul ameţitor al unui rău de infinit. O dată cu pierderea centrului, universul îşi pierde şi caracterul etern şi incoruptibil. Descoperirea *novae*-lor de către Tycho Braché, Kepler şi Galilei dezvăluie devenirile (brusca aprindere şi apoi stingerea) materiei astrale[17]. Substanţa cerească (la Aristotel „a cincea esenţă", mai pură decât cele patru elemente primordiale, devenită „quintesenţa") îşi pierde puritatea ei atemporală şi intră sub regimul *istoricităţii*, al eroziunii materiei în timp.

Încoronarea acestei noi viziuni cosmogonice o constituie lucrarea lui Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprung des ganzen Weltgebäudes nach newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755). Universul apare acum constituit dintr-o infinitate de sisteme solare, „formând împreună o ordine universală. Această creaţie mecanică de corpuri cereşti şi de sisteme are loc continuu, fără întrerupere şi fără sfârşit, fiindcă, aşa cum se nasc, tot astfel ele

dispar, după ce ating un anumit grad de perfecţiune. (...) Universul, unul şi infinit, ale cărui părţi disparente formează varietatea infinită a universurilor, este adevărata pasăre Phönix a naturii, care îşi dă foc şi arde, pentru ca din cenuşa ei să renască întinerită"[18]. Din geometru şi muzician care înzestrează cosmosul cu inteligenţă şi suflet, demiurgul devine o pură inteligenţă mecanică, abstractă, retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, naşterea şi ruinarea lumilor. A lumilor în care, aşa cum nu există spaţiu privilegiat, nu există nici destin privilegiat; a lumilor în care – o spune newtonianul Pope –

Cauza universală
Înfăptuieşte totul prin legea generală
. . . .
Cu ochi egal priveşte, ca Dumnezeu a toate,
Eroul care piere şi vrabia care cade.[19]

Afirmaţia lui Pope face vizibilă o implicaţie fundamentală a modelelor cosmologice: odată cu trecerea de la modelul sferic la modelul mecanic, s-a schimbat nu numai forma universului, ci şi locul fiinţei umane în lume, sentimentul raportului dintre fiinţă şi univers. În fond, ca orice model teoretic, modelele cosmologice au o valoare ştiinţifică relativă, de ipoteză; ele au însă, în schimb, o valoare ontologică absolută. Este ceea ce ne-a determinat să insistăm asupra modelelor cosmologice pe care le vom numi, convenţional, *platonician* şi *kantian*, ca asupra a două modalităţi diametral opuse de concepere a situaţiei fiinţei în lume.

Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depăşind în adâncime nivelul conştiinţei teoretice (ştiinţifice), dar şi nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmogonice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei *în lume*, a raporturilor originare pe care fiinţa le stabileşte cu universul. Aşa cum, pentru Lucian Blaga, o cultură sau un poet se defineşte printr-o „vârstă adoptivă", un „sex adoptiv" sau printr-un personaj („eu") adoptiv („eul adoptiv" eminescian este, în viziunea lui Blaga din

Trilogia culturii, „tânărul voievod“), universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconştient, într-un *model cosmologic adoptiv*[20], care poate fi în total dezacord cu modelul instituit ştiinţific în epoca respectivă. Opţiunea pentru un model cosmologic adoptiv poate deveni, într-o epocă de luciditate a spiritului, subiect de poezie, şi Nichita Stănescu tematizează, în *Laus Ptolemaei*, această posibilitate:

Raţiunea a mutat pământul
din mijlocul existenţei
şi l-a făcut să se rotească
în jurul soarelui.

. . . .

Dau sfat: cei care au pus pământul
să fie slugă soarelui,
să-i caute justificare.
Altfel e trist pe pământ. [21]

Laus Ptolemaei proclamă libertatea de opţiune a spiritului, care-şi alege patria cosmică adoptivă asumându-şi modelul cosmologic anacronic al lui Ptolemeu, „învinsul de profesie“, pentru că, deşi „Învins de toată istoria, / Învins de oricine“, el rămâne învingător în sentimentul existenţei justificate („el e, el e, el e, el e“)[22].

Prezenţa modelului cosmologic adoptiv rămâne însă, de obicei, inconştientă. Romantismul, spre exemplu, dezvoltă un model cosmologic platonician, depăşit de ştiinţa europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci şi la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului. Modelul este atât de adânc înrădăcinat în spiritualitatea romantică, încât Schopenhauer ajunge să distrugă coerenţa sistemului său filosofic energetist şi iraţionalist, prin introducerea – paradoxală – a unui nivel al ideilor platoniciene, prototipuri în care voinţa oarbă se organizează ideal înainte de a trece în existenţa în act care, din nou haotică, se oferă spre organizare în „reprezentarea“ spiritului, prin categoriile

formative de timp, spațiu, și cauzalitate. „Istorismul“ romantic e departe de a constitui un argument împotriva cosmologiei sale platoniciene, căci istorismul romantic nu are în vedere în primul rând determinismul cauzal, ci vizează conceptul de devenire orientat finalist. În istoria romanticilor, cauzele ultime sunt, în fond, cauze finale; dovadă conceptul, esențial, de „misie“. *Misia* e un mit fundamental al gândirii romantice, un mit care permite istoricului romantic performanța de a identifica ființa cu devenirea, eternitatea cu timpul. Doar în măsura în care un popor își împlinește misia el există ca popor, fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu postulatul originar al misiei și împărtășindu-se din sacralitatea lui. Prin „misie“, istoria încorporează divinul, istoria fiind, pentru romantici, starea de ex-plicație a divinității, față de care misia sau vocația originară însemnează divinitatea în stare de im-plicație. Poezia romantică românească din epoca pașoptistă este modelată și ea de această viziune, esențial platoniciană, a lumilor. Așa și apare comentată opera unui Bolintineanu în etapa postpașoptistă de către Radu Ionescu, scriitor binecunoscut lui Eminescu: „Viața noastră este un lung exil în care întâlnim numai suferințe (...). Sufletul nostru obosit voiește câteodată să-și ia zborul din astă realitate, din astă închisoare tristă, ca să mai revază idealul, patria sa cerească...“[23]

*

Aspirând să reconstituie ipotetic, din fragmentele publicate sau inedite ale unei opere neterminate, „schema organică“ a universului poetic eminescian, G. Călinescu pleacă de la postulatul că „poetul tindea să creeze un univers în semicerc (...), având ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale“. Opera lui Eminescu „izvodește din fiorul cosmogonic. Poemele lui se învârtesc toate mai aproape sau mai departe de sâmburele de întuneric al golului primar.“[24] Chiar dacă ipotezei călinesciene a „semicercului“ ancorat în cosmologie i-am prefera o alta, ontologică, în funcție de care nucleul operei eminesciene devine sentimentul tragic al existenței, „fiorul cosmogonic“ rămâne, totuși, o

realitate esenţială a acestei opere. Miturile cosmogonice (vedice, mazdeiste, greceşti, biblice, gnostice etc.) au fost, de aceea, adesea inventariate şi comentate de critică. Este o operaţie – magistral întreprinsă de G. Călinescu – pe care nu intenţionăm să o reluăm. Vom încerca să degajăm doar, dincolo de aceste multiple cosmogonii mitice – metafore ale genezei –, dar şi dincolo de unele imagini care nu au, la prima vedere, aparenţe „cosmogonice", principalele modele cosmologice care structurează universul poetic eminescian. Prezentând modelul platonician şi cel kantian nu am urmărit, aşadar, descoperirea unor „surse" ale poeziei eminesciene, ci am încercat să stabilim doar o tipologie în funcţie de care ni se pare că putem defini etapele devenirii operei lui Eminescu.

Puternic ancorat în spiritualitatea paşoptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale şi istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondina*. Motivele dominante ale acestei etape: *gândirea divină* (şi, consubstanţială ei, gândirea umană), *cântecul, dansul* (cu variantele zbor sau plutire), *lumina* ca substanţă a lumii etc., vor reapărea, cu funcţii modificate, în întreaga creaţie eminesciană, care-şi asumă astfel, integrându-l şi depăşindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor[25]. Personajele fundamental caracteristice ale creaţiei eminesciene sunt, în această perioadă *copilul* şi – mai ales – *„bardul"*, adică varianta ritualizat-mesianică a poetului, cultivată de epoca paşoptistă într-o tradiţie ce trece prin romantism şi renaştere, revendicându-şi drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion*.

Într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimentul consubstanţialităţii fiinţă-univers e pierdut; criza gândirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea „credinţei" (*Epigonii, Dumnezeu şi om, O,-nţelepciune, ai aripi de ceară*! etc.), se asociază cu un acut sentiment de înstrăinare definit încă din *Amicului F.I.* („Viaţa mea curge uitând izvorul"), accentuat în *Melancolie* şi generalizat, pentru declinul ciclic al civilizaţiilor, în *Memento mori*. Nu mai e vorba, la Eminescu, de înstrăinarea în *această* lume a

exilaților romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice; gândirea nu mai descoperă divina rațiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenței. Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o aspirație a gândirii poetice care corectează (ca-n ultima variantă a poemului dramatic *Mureşanu*) un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu şi compensativ. Această etapă a creației eminesciene este dominată de imaginea *demonului*, dar un demon a cărui revoltă e direct proporțională cu nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă de pierderea conştiinței atemporalității. Demonia ia naştere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul înseamnă îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvânt, demonul descoperă timpul ca un rău fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire).

În ultima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluțiilor existențiale propuse), relația gândire umană-univers e resimțită ca o opoziție. Modelul cosmologic platonician e abandonat în favoarea celui pe care l-am numit, generic, kantian[26]; componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc şi mor perpetuu ca în imaginile cosmogonice din *Luceafărul*, în care lumile şi-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor şi s-au cufundat într-o tăcere înghețată. E liniştea spațiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion – „liniştea uitării" sau „adâncul", „asemene / uitării celei oarbe". Coincidențele cu cosmogonia kantiană se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician stabil, idee ce-şi găseşte ecouri inconştiente în imaginea înserărilor eminesciene (resimțite în *Sara pe deal, Povestea magului..., Luceafărul, Sarmis* etc., ca un timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei) şi, în al doilea rând, la viziunea morții sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I*, o imagine a morții întregului univers). Această perpetuă naştere şi moarte a lumilor nu mai e însă pentru Eminescu – aşa cum era pentru Kant – dovada perfectului „mecanism" al universului guvernat de o divină inteligență mecanică. Divinul devine la

Eminescu *neființă*, nedeterminare pură, care visează însă, în adâncul repaosului etern, să-și descopere sensul și se proiectează, cosmogonic, într-o lume-oglindă. Gândirea umană e oglinda prin care divinitatea informă ajunge să se înțeleagă pe sine. Dar gândirea umană nu se mai poate reclama de la nici o patrie celestă pierdută, căci o asemenea patrie nu i-a fost dăruită niciodată. Instrument sacrificat în dorul de autocunoaștere al zeului inform, spiritul uman aspiră zadarnic la „liniștea uitării"; ca și Hyperion, e condamnat să-și suporte eternitatea și să susțină, veșnic, povara lumilor care renasc din moarte, ca unic reper al identității. „Optimismul" viziunilor platoniciene din începuturile creației lui Eminescu și „pesimismul" schopenhauerian caracteristic celei de a doua etape își pierd sensul din perspectiva finală a operei care cucerește, dincolo de pesimism sau optimism, o conștiință tragică a existenței într-un univers în care zeii s-au refugiat în neființă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-și, prin gândire, chipul și istoria[27]. Ipostaza caracteristică pentru personajul eminescian al acestei etape este *Cezarul*, care-și asumă, în deplină luciditate, destinul creatorului de ordine (în gândire, în existență, în istorie). Cezarul (care poate deveni Traian în eposul dacic, sau Napoleon în epopeea Europei moderne) moștenește voința de ordine a bardului și luciditatea demonului. Dar, condamnat la existență, el a moștenit de asemenea singurătatea absolută a zeului și destinul creatorului de lumi:

. . . . când regii mor,
Când ceru-apune a lui gânduri,
. . . . .
Când am pierdut ideea-eternității,
Eu singur stau s-o reprezint aici. [28]

NOTE

[1] Explicaţia pitagoreică a surzeniei noastre în raport cu cosmosul e transmisă de Aristotel în *De coelo*: fragmentele care interesează, în antologia lui Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker.* Die Fragmente und Quellenberichte übersetzt und eingeleitet von... Stuttgart, Alfred Kröner Verlag (1940), p. 491-492.

[2] Sfera „stelelor fixe", sferele celor 5 planete (Saturn, Jupiter. Marte, Mercur, Venus), a Soarelui, a Lunei, a Pământului şi (pentru a completa la 10 – numărul perfect – sferele cereşti) cea a unui corp invizibil, simetric Pământului: Antiterra (sau Antichton), conform modelului cosmologic propus de pitagoreicul Philolaos şi comentat de Aristotel în *De coelo*, ap. antologia citată, p. 480.

[3] Anonim pitagoreic comentat de Aristotel – v. *Die Vorsokratiker*, p. 492.

[4] G. de Santillana, *Les grandes doctrines cosmologiques*, în culegerea *Science et synthèse*, Gallimard, 1967 („Idées"), p. 85-86.

[5] Platon, *Timmée ou De la Nature, în Oeuvres complètes*, traduction nouvelle et notes par Léon Robin, Bibliothèque de la Pleiade, vol. II, p. 448.

[6] "Voit-a zeul ca toate lucrurile, pe cât e posibil, să devină aproape asemenea lui. Iată deci originea esenţială a devenirii şi a Lumii. (...) Voit-a, într-adevăr, zeul ca toate lucrurile să fie bune şi nimic rău să nu fie în măsura posibilului" – Platon, *op. cit.*, p. 445.

[7] Idem, *Ibidem*, p. 449.

[8] Idem, *Ibidem*, p. 448.

[9] Conform viziunii lui Er din călătoria sa iniţiatică; v. mitul lui Er în Platon, *Republica*, în *Oeuvres complètes*, ed cit., vol. I, p 1235.

[10] Pierre Duhem, *Le Système du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hamann et Fils, vol. I, 1913, p 180.

[11] Idem, Ibidem, vol. V, 1917, p. 509.
[12] Platon, *Timèe*, ed. cit., vol. II, p. 520.
[13] Jacques Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Les trois étapes de la cosmologie, Paris*, Editions Robert Laffont (1971) („Science nouvelle"), p. 101.
[14] William Kelley Wright, *A History of Modern Philosophy*, New York, The Macmillan company, 22° printing, 1967, p. 30.
[15] Merleau-Ponty, Bruno Morando, Po. cit., p. 90.
[16] Pascal, *Les Pensées*, Paris, Hachette (1930), p. 27.
[17] J. Merleau-Ponty, B. Morando, *Op. cit.*, p. 84.
[18] N. Bagdasar, *Studiu introductiv*, la Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*. trad. de N. Bagdasar, Elena Moisuc, Buc., Ed. Şt., 1969, p. XXXVIII.
[19] „The Universal Cause / Acts not by partial, but by gen'ral laws", „Sees with equal eyes, as God of all / A heroe perish, or a sparrow fall" – Al. Pope, *An Essay on Man, în The Poems of...*, a one-volume edition of the Twinckelham text with selected annotations, edited by John Butt, London, Menthuem, p. 537, 507.
[20] Despre categoriile abisale secundare („eul adoptiv", „vârsta adoptivă" şi „sexul adoptiv"), L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc. Ed. Fundațiilor, 1944, p. 452 (notă) şi 343: „S-ar zice că creatorii de cultură au două vârste; una e vârsta reală, biologică, individuală, cealaltă e o *vârstă adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii". Despre eul adoptiv voievodal eminescian, p. 320-330.
[21] Nichita Stănescu, *Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da*, în *Laus Ptolemaei*, Ed. Tineretului, 1968, p. 15-16.
[22] Idem, *Pledoarie*, în *Ibidem*, p. 35.
[23] Radu Ionescu, *Epistolă amicului G. Sion* (Prefață la *Poesiile vechi şi noue ale d-lui Dimitrie Bolintineanu*, Buc., 1855), în G. Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti, 1812-1866*, Buc., Ed. did. şi pedag., 1967, p. 490.
[24] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, Buc., Ed. Minerva, 1969, vol. XII, p. 4, 10.
[25] Este ceea ce motivează, în parte, prezența unor elemente din patristica orientală şi din vechea cultură românească în opera lui Eminescu, elemente analizate pe larg de Rosa del Conte în lucrarea, esențială, a domniei sale, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Societá tipografica modenese, (1962).

[26] Manuscrisele eminesciene păstrează mărturia unui elogiu paralel al lui Kant şi Laplace, creatori ai modelului cosmologic ce ne interesează: „Două mari spirite în adâncimea lor înrudite – ca două izvoare cari, pornind de la înălţimi egale acolo unde răsar din pământ şi-aruncă raza de apă în înălţimi egale. Kant şi Laplace“ – v. fragmentele publicate în *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 34.

[27] E o depăşire a schopenhauerianismului paralelă celei realizate, în aceeaşi perioadă, de Nietzsche. Paralelismul Nietzsche - Eminescu a fost semnalat, cu mult timp în urmă, de Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi*, ediţie şi prefaţă de George Munteanu, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p. 83, 85. Această depăşire (de orientare nietzscheană) a direcţiei de gândire pesimistă sau optimistă în sensul unei concepţii tragice e urmărită în lucrarea, fundamentală, a lui D. D. Roşca, *Existenţa tragică*: „Din perspectiva filosofică dezvoltată în această carte pesimismul şi optimismul, în măsura în care vor să fie concepţii generale ale existenţei, apar drept nonsensuri. (...) O concepţie de ansamblu a existenţei nu poate fi, cred, decât tragică. (Ediţie definitivă, Bucureşti. Ed. Ştiinţifică, 1968, p. 187).

[28] *Monolog dacic*, editat de Marin Bucur, în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1, p. 29.

II

UNIVERSUL PARADISIAC

„În viața mea – un rai în asfințire –
Se scuturau flori albe de migdal."
(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!)

În începuturile ei, poezia eminesciană nu se revendică de la lirica postpaşoptistă cu care e contemporană, ci se încadrează, prin concepție, tematică, tonalitate sentimentală și prin univers imagistic în cea mai pură tradiție a liricii paşoptiste[1]. Erotică în stil Alecsandri *(De-aş avea...)* sau Bolintineanu *(O călărire în zori)*, satirică – rememorând pilduitor gloria vechii Rome și vestindu-i resurecția – *(Junii corupți)*, patriotică *(Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie)* sau istorică și revoluționară *(Horia)*, poezia de început a lui Eminescu reia motive (motivul *luminii* ca substanță divină a lumii, prezent în poemele lui Heliade) și procedee caracteristice poeziei paşoptiste (acumularea de comparații din *Amorul unei marmore* sau din *Amicului F.I.* reamintește îndeaproape tehnica poetică a lui Bolintineanu). Poezia eminesciană se ataşează însă, mai ales, vizionarismului paşoptist, care se exprimă predilect și explicit în constituirea idealului național și politic al unei lirici axate pe concepția mesianică asupra rolului pe care poetul îl are de îndeplinit în Cetate. „Bardul" eminescian este reîncarnarea poetului-profet al paşoptiştilor și el ia chiar, adesea, înfățișarea poeților generației precedente, vădind opțiunea lui Eminescu pentru profetismul romantic de formulă heliadistă, opțiune exprimată, la 1867, în poezia-omagiu (care e și o primă poezie program) *La Heliade*. Între „plăcuta" „ghirlandă de flori plăpânde, june", care încoronează fruntea tânără a cântăreților iubirii, și „falnica cunună" de pe „fruntea cea umbrită de bucle de argint" a poetului profet intonând cântecul sublim al neamului, poezia eminesciană optează, programatic, pentru cea de a

doua. Vocaţia poeziei nu e, aşadar, plăcutul, ci *sublimul*, căci poezia se vrea cântarea profetică ce concurează şi stăpâneşte orfic natura şi natura umană dezlănţuită:

Astfel îţi e cântarea, bătrâne Heliade,
Cum curge profeţia unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un vifor zburând din nor în nor.
Ruga-m-aş la Erato, să cânt ca Tine, barde,
De nu în viaţa-mi toată, dar cântecu-mi de moarte
Să fie ca „Blesteme"-Ţi... să-l cânt, apoi să mor.

Heliade, poetul a cărui voce tulbură „marea moartă" cu „ape de plumb" a unui veac degenerat, vestind apocalipse şi renaşteri, reapare în poezia lui Eminescu la 1870 *(Os magna sonaturum)* sau la 1872 *(La moartea lui Eliade)* şi el reprezintă prima ipostază fundamentală a unei mitologii poetice eminesciene care are, ca principal articol de crez, idealul mesianic al poeziei paşoptiste, – un ideal asumat la 1877[2], dar contemplat cu nostalgie, la 1872, într-o vârstă degradată a spiritului înstrăinat, cutremurat de moartea ultimului mare profet al neamului:

Tăceţi! Cearta-amuţească! E-o oră grea şi mare.
Aripile ei negre în ceruri se întind,
Astfel lumea-amuţeşte la-ntunecări solare.
. . . .
Tăceţi! Cum tace-n spaimă al nordului popor
Când evul asfinţeşte şi dumnezeii mor.
. . . .
Şi-n fruntea unui popol pierdut în chin – e Mosse
Şi sufletul lui mare, adânc şi îndrăzneţ
Prevede că din sânul pierdutului popor
E viitorul lumii şi-al ei mântuitor
. . . .
Astfel în noaptea noastră pierdută şi amară
Un glas de deşteptare adânc a răsunat
Ca glasul providenţei din stinsele decade
Astfel s-auzi glasu-ţi, bătrâne Eliade.

Aceeaşi nostalgie a vârstei organice şi profetice a poeziei (când scrierile au valoarea sacră de „scripturi", când între „cântare" şi „gândire" n-a intervenit ruptura îndoielii, iar „izvoarele gândirii" se revarsă în „râuri de cântări") transpare în mitologia poetică din prima parte a *Epigonilor* (1870), dominată de trei ipostaze simbolice ale poeziei: vizionarismul sacru şi *profetismul* (Heliade, zidind „Delta biblicelor sânte, profeţiilor amare"), *orfismul* (Andrei Mureşanu „Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet") şi puterea creatoare a *visului* (Alecsandri, „visând o umbră dulce... scrie „*visul de poet*" sau „Visând cu doina tristă a voinicului de munte / Visul apelor adânce şi a stâncilor cărunte, / Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal. / El deşteaptă-n sânul nostru dorul ţării cei străbune...").

Dacă Alecsandri reapare ca personaj lipsit de mari dimensiuni simbolice în teatrul lui Eminescu (*Emmi*), Andrei Mureşanu, erou naţional şi poet al deşteptării neamului, devine eroul faustic al uneia dintre cele mai frumoase poeme dramatice eminesciene (*Mureşanu* sau *Andrei Mureşanu*), elaborată, în trei variante, la 1869, 1871 şi 1876. Evoluţia personajului din cele trei variante ale „tabloului dramatic" *Mureşanu* (dintre care le vom urmări, deocamdată, doar pe primele două) este în cel mai înalt grad semnificativă pentru etapele de evoluţie ale creaţiei eminesciene. În varianta primă (1869), poetul ardelean, profet al Luminii, înfruntă în numele viitorului strălucit al ginţii sale maleficul An 1848. În alegorica înfruntare cu anul înfrângerii, Mureşanu, susţinut de Geniul Luminii şi încoronat de silfi de lumină, învinge forţele întunericului şi intonează, în apoteoticul tablou final, imnul „deşteptării" neamului său. Şi ca modalitate poetică, această primă variantă rămâne ancorată în sfera literaturii paşoptiste: mari pasaje retorice – alternând cu dialogul ideologic – sunt poetizate prin alegorie, în gustul clasico-romantic al înaintaşilor. În 1871, Eminescu adnotează pe manuscris prima formă, juvenilă şi entuziast-paşoptistă, a poemei, dintr-o perspectivă evident schimbată: „Am scris-o într-o vreme când sufletul meu era pătruns de curăţenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială. *Lumea mi se presinta armonioasă* (s.n.) cum i se presintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivităţi fericite în grădina înflorită a închipuirilor

sale".[3] Când revine, la 1871, asupra poemului, Eminescu o face abandonând imaginea „lumii armonioase" şi vizionarismul entuziast al începuturilor. Anul 1848 este înlocuit prin Mors (conform listei personajelor, pentru că varianta secundă a poemei, neterminată, cuprinde numai monologul lui Mureşanu). Poetul luminii a devenit acum un suflet dilematic, sfâşiat de îndoială, un spirit care dezvăluie, schopenhauerian, *răul* ca pârghie a existenţei, un revoltat care mai hrăneşte, totuşi, speranţa unui destin eroic pentru neamul său. Oscilând între Dumnezeu şi Satana, între credinţă şi blestem, Mureşanu e un spirit torturat, atins de „suflarea veacului", dar mântuit totuşi, în cele din urmă, de sentimentul apartenenţei sale la o comunitate naţională greu încercată, nu însă învinsă. În varianta din 1869, „bardul" dezvăluia sensul divin al existenţei neamului său:

În planu-Eternităţii românii-s un popor
Cum e un soare numai prin mările de nor,
Cum e-un principiu numai în firele adânci,
Cum sunt în fundul mărei tari creştete de stânci.

La 1871, bardul este înlocuit printr-o fiinţă demonică, visând apocalipsa, ruina lumilor guvernate de principiul rău:

O, de-aş vedea furtuna că stelele desprinde,
Pe cer talazuri mândre înalţă şi întinde,
Şi nourii ca sloiuri de gheaţă aruncate,
Sfărmându-se de-a sferei castele înstelate –
Cerul din rădăcină nălţându-se decade,
Târând cu sine timpul cu miile-i decade,
Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,
Zburând negre şi triste surpatele lumine.
Văd caosul că este al lumilor săcrii,
Că sori mai pâlpâi roşii gigantice făclii
Şi-apoi se sting. – Nimicul, linţoliu se întinde
Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde!
Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins!

Blestemul demonic alternează însă cu rugăciunea („Stinge, puternic Doamne, cuvântul nimicirii / Adânc, demonic-rece ce-n sufletu-mi trăiește / Coboară-te în mine..."), și vechiul bard, demon apostat, redevine vocea care va dezvălui și va celebra destinele eroice ale unui popor martirizat:

Văd cerul lan albastru sădit cu grâu de stele,
El îmi arată planul adâncei întocmele
Cu care-și mișcă sorii. – În sâmburul de ghindă
E un stejar. . . . .
. . . .
. . . . *așa, poporul meu,*
În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți.

Aceeași conștiință a apartenenței la o epocă de criză marchează personajele romanului *Geniu pustiu*, atinse de nostalgia vârstelor organice care presupun, aici, o întoarcere spre timpi istorici revoluți, spre funcția de bard în care se visează, în roman, naratorul (și în fond naratorul nu este decât ipostaza modernă, degradată a vechiului bard): „Să fi trăit pe timpii aceia când domni îmbrăcați în haine de aur și samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrâni – poporul entuziast și creștin undoind ca valurile mărei în curtea domniei – iar eu în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunei, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune – preot durerilor și bucuriilor – bardul lor"[4]. Vechiul ideal mesianic străbate acest roman al „epocilor de tranzițiune": Poeții, filosofii unei națiuni presupun în cântec și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective"[5]. Atunci când poezia nu mai are de numit idealul, ci are de definit o vârstă a decadenței, ea se transformă în roman, așa cum bardul se transformă în narator. Romanul – noua formă a poeziei – are de *numit* răul, căci a-l diagnostica înseamnă deja a-l stăpâni. În cunoașterea răului (cunoaștere pe care romanul e chemat să o realizeze), se află începutul salvării, al unei posibile viitoare regenerări: „Arată-mi un om care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni, și acel om va căde ca o

bombă în mijlocul pustiitei noastre inteligențe, va fi *un semizeu* pentru mine – *un mântuitor*, poate, pentru țara lui" (s.n.)[6].

Un poet care „presupune în cântec înălțimile cerului" este, în drama de tinerețe *Mira*, angelicul Maio. Suflet pur, îngerește îndrăgostit de logodnica sa Mira, dar capabil să-și sacrifice iubirea pentru binele Moldovei, Maio este, în epoca demonicului Ștefăniță-vodă, un glas care vine din alt timp, dintr-o vârstă a inocenței și a credinței. Cântecul și iubirea sunt, pentru Maio, puterile mântuitoare chemate să învingă răul veacului – de care suferă Ștefăniță – și să salveze Moldova.

Cântecul și iubirea ca puteri ordonatoare, cosmotice, sunt elemente caracteristice ale modelului cosmologic platonician ce constituie, așa cum am arătat deja, și substratul inconștient pe care se organizează viziunea poetică a romanticii pașoptiste. În viziunea pașoptiștilor, acest model cosmologic implicit se traduce, la nivelul concepției istorice, în ideea de „misie" prin care fiecare națiune intră (descoperindu-și propria vocație și împlinindu-și menirea sacră) în „concertul popoarelor". Armonia cosmică, armonizarea umanității ca perspectivă finală a istoriei, misiunea armonizatoare a individului ales (erou sau poet) – iată articulațiile de adâncime din care iau naștere accentele generos-profetice ale literaturii pașoptiste în marile ei realizări (Heliade, Russo, Bălcescu, Bolintineanu, Alecsandri), dar și în încercările modeste ale unui Cezar Bolliac. Modelul universului armonic, populat de ființe angelice mediind existența diferitelor nivele cosmice, transpare voalat în lexicul poetic pașoptist, fixat într-o sumă de convenții a căror origine pare uitată. La Alecsandri, sufletul iubitei moarte recâștigă condiția angelității, dar totul se petrece conform unui clișeu poetic nefericit revitalizat prin diminutivare și retorizare previzibilă („Frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare", din *Dedicație*). Aceeași obsesie a „dulcii armonii" generează utilizarea abuzivă a epitetelor *dulce, alb (dalb), gingaș, drăgălaș* etc. în poezia lui Bolintineanu și Alecsandri și se traduce, stângaci, la Bolliac, în imaginea participării sufletului de poet la marea armonie cosmică (în timp ce „Sticleți și filomile se sparg pe crăci cântând", inima poetului „ca harpă sloboade-un împreună / La marele concert" *Idealul și*

pozitivul),sau, ideologic, în idealul utopic al depăşirii antinomiilor sociale prin virtutea salvatoare a milei, propovăduită de poezie.

Primele poezii ale lui Eminescu aduc acelaşi lexic şi acelaşi repertoriu imagistic convenţionalizat, derivat din modelul cosmologic platonician implicit al poeziei paşoptiste. Curând însă poezia eminesciană depăşeşte faza simplei perpetuări a recuzitei poetice tradiţionale şi aspiră să recupereze temeiurile originare ale viziunii înaintaşilor. Înainte de a se rupe, cu sentimentul nostalgic al căderii din „paradisul pierdut" al gândirii poetice, de vizionarismul paşoptist, Eminescu îi clarifică motivaţiile poetice la un nivel de profunzime la care paşoptiştii înşişi nu ajunseseră; de aceea, „îngerii" eminescieni au suavitatea şi încărcătura mitică a spaţiilor originare, pe când „frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare" a lui Alecsandri nu e decât detalierea discursivă şi previzibilă a unei figuri poetice convenţionale, a cărei realitate primă s-a pierdut. Acest proces de motivare a limbajului poetic prin recuperarea sensurilor sale originare e vizibil din primele variante ale poemei *Ondina* (*Serata*, 1872; *Ondina* – fantasie, 1869).

„Serata" însemnează „magia aurie" a muzicii, căci ariile şi dansul plutitor al „barzilor" şi al „nimfelor" („danţândele fiinţe albe") se inserează muzicii sferelor şi dansului aştrilor, întâlnind, sub semnul vrăjit, legea muzicală a ordinii cosmice:

Muzica sferelor: seraphi adoară
Inima lumilor ce-o încongioară,
Dictând în cântece de fericire
Stelelor tactul lor să le inspire
Şi-apoi cum colorile adun-un soare
Concurg cântările într-o cântare.

În manuscris[7], versurile sunt însoţite de următoarele „ecuaţii marginale":

Seraph: putere

Inima complexul lor

Cântec: lege

Stelle: lumi

Colorile: legile

Soarele: tot All

Substratul pitagoreic și platonician este restituit în versurile citate din *Serata* și în notele marginale, prin care Eminescu depășește etapa asumării unei convenții poetice (gen „pleiadă auroasă", din *La mormântul lui Aron Pumnul*, sau „geniul luminii", din *Mureșanu*) și se îndrumează spre recuperarea sensurilor originare ale termenilor poetici tradiționali. „Inima lumilor" (platonicianul „Suflet al lumii") e adorată de serafii-puteri (sufletele sau inteligențele angelice ale aștrilor), este guvernată de legea proporției armonice, tradusă muzical prin cântec. În ecuațiile eminesciene, legea proporției divine se traduce și cromatic, prin tonurile curcubeului (colorile = legile), a căror fuziune e Soarele („Totul") sau lumina pură.

Substanța lumii e, în *Ondina*, lumina, iar legea ei este culoarea și cântecul. În ultima variantă a poemei (*Ecò*, 1872), viziunea aceasta, reluată, e tratată în maniera ironiei romantice și „serata" devine visul iluzoriu al unei naturi pustiite și ruinate:

Un șuier în noapte, prin codri, un vânt,
Un freamăt și totul dispare...
Și nori se-ncrețesc risipiți și s-avânt.
În lună stau stâncile rare –
Iar junele-iubit
E-un brad putrezit
Pe trunchi de granit, pe ruine
Bătrâne.

Elementele platoniciene din *Ondina* se păstrează însă integrate definitiv figurației poetice eminesciene, care le reactualizează, în contexte diferite, chiar după ce (în *Memento mori*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul* etc.) abandonează modelul cosmologic platonician. Corespondențele legii armoniei în culoare și cântec stau la baza subtilelor sinestezii din *Demonism*: în spațiul celest al divinității rele (opus „temniței" sau „raclei" care e lumea),

În loc de aer e un aur,
Topit şi transparent, mirositor...
. . . . .
Când îngeri cântă de asupra raclei
În lumea cerurilor – ele-albesc
Şi pe pământ ajung ţăndări duioase
Din cântecul frumos...

„Lumina frântă" ce pătrunde în „temniţa vieţii" este, şi în această viziune demonizată a lumilor, fragment de cântec angelic. Printr-o inversiune „demonizantă" de roluri, Ormuz, divinitatea benefică a lui Zoroastru, devine aici zeul rău, dar lumea constituită, împărăţia lui Ormuz, rămâne – ca-n Zend-Avesta – un imperiu al luminii. Există, în vocabularul poetic eminescian, o serie de termeni care se articulează, în adânc, viziunii cosmologice platoniciene, şi care supravieţuiesc fazei romantic-paşoptiste a poeziei sale, devenind imagini-nucleu ale operei. Să amintim, dintre aceşti termeni, doar *lumina*, *cântecul* (având ca variantă pitagoreica muzică a sferelor), *dansul* (mai ales cu variantele *zbor* sau *plutire*, caracteristice mişcărilor hipnotice ale personajelor eminesciene, purtate parcă de o voinţă necunoscută lor, în ritmul unei muzici imperceptibile) şi *gândirea divină* sau angelică ce transpare în imaginea Ondinei („Idee din planul genezei") sau, mai frecvent, în imaginea femeii-înger (atât de înrudită, prin fiica de rege din *Înger şi demon*, prin îngerul-rază din *Povestea magului* şi *Mureşanu*, sau prin Onde-Maria din *Umbra mea* şi *Sărmanul Dionis*, cu angelica Iulia din poemul *Conrad* al lui Bolintineanu).

Motivul luminii[8] e o permanenţă a operei eminesciene şi intenţia poetului de a-şi intitula un proiectat volum de „versuri lirice" *Lumină de lună* vădeşte valoarea de imagine-nucleu, de intuiţie poetică originară a motivului discutat. Faptul a fost observat şi comentat de T. Vianu pentru care Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii", adică un romantic al cărui univers vizual, dinamic, nu static, e dominat de imaginea luminii, „simbolul însuşi al devenirii"[9]. Interpretarea lui T. Vianu atrage atenţia asupra expresivităţii motivului, fără a epuiza valorile lui semantice, asupra

cărora ne vom opri în continuare.

În poezia de debut a lui Eminescu, *La mormântul lui Aron Pumnul*, Bucovina îndoliată „plânge-n tânguire" moartea „geniului nalt şi mare" – „luceafăr", „lumină", „dalbă stea" –, stins din „pleiada (...) auroasă şi senină" a ţării. Evident, imaginea, în care se pot descifra ecourile figuraţiei clasice, se păstrează în limitele unei recuzite poetice tradiţionale, puternic convenţionalizată. Doi ani mai târziu, în *Întunericul şi poetul*, poetul – „cu sufletu-n lumină, cu gândurile-n cer" – se ştie „Purtând pe frunte-mi raza a naţiunei mele" şi opune conştiinţa unui mesianism paşoptist, „geniului negru" al întunericului. Andrei Mureşanu e şi el, în prima variantă a poemului dramatic eminescian, un profet al luminii, inspirat de Geniul luminii şi încoronat de silfi de lumină. Simbolistica luminii devine însă cu adevărat eminesciană în câteva pasaje ce depăşesc nivelul alegoric al imaginii şi ating stratul unor intuiţii poetice originare – ca în monologul Geniului Luminii dezvăluind structura luminiscentă a unui cosmos solar („Eu vin din centrul lumii încununat cu sori")[10]. Sensul imaginii se cristalizează, după cum am văzut, în viziunea cosmosului muzical şi luminiscent din variantele poemei *Ondina*.

Lumina ca substanţă a lumii se manifestă într-o serie de corporalizări: *aştrii*, arhitectura labirintică a *castelelor subacvatice, gheaţa, marmora* sau *cristalul* (diamantul nordului e „piatra luminii"; mărgăritarul îndrăgit de stea din *Când marea* e „o steauă în piatră schimbată" printr-o prăbuşire a luminii stelare, asemănătoare biblicei căderi a îngerilor:

E-amantul a stelei ce palidă trece
Şi-aruncă prin nori a ei rază de nea,
E-amantul căzut dintre stele, ce rece
În mare murea.)

Lumina îşi manifestă prezenţa în nesfârşite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor, în sâmburele de foc al candelei etc. Dar, mai ales, lumina se manifestă ca o corporalitate difuză în consistenţa argintie a „negurilor albe" sau a „umbrei". În *Crăiasa din poveşti*, „Neguri albe

strălucite, / Naşte luna argintie"; luna este „fiica cea de aur a negurii eterne" (*Sarmis*) sau „visul negurii eterne" (*Scrisoarea IV*); sufletul unei moarte e „o umbră de-argint strălucită" (*Mortua est!*). Umbrele şi negurile eminesciene sunt pătrunse de prezenţa latentă a luminii, care trăieşte în adâncurile lor, dându-le transparenţa aurorală a luminilor visate în preziua genezei. Splendida postumă *Într-o lume de neguri...* e o imagine, voit ambiguă, a răsăritului de soare şi a răsăririi lumilor, căci geneza nu e decât un răsărit al luminii eliberate de razele gândirii din adâncurile negurilor albe:

Într-o lume de neguri
Trăieşte luminoasa umbră.
Mai întâi scăldată
În ceţi eterne şi sure,
Însă, încet-încet,
Razele mari a gândirii
Negurile albe pătrund
Şi formează un arc albastru,
Clar senin în jurul lui,
Ce-a lui margini îşi găseşte
Într-a negurilor creţi
Şi nainte, înainte
Zboară geniul de lumină.
Îndărătu-i printre neguri
A rămas un fluviu clar
De albastru senin aer.
. . . .
Ce de cale îi serveşte
Mândrului geniu şi nalt
Al luminei.

Poate de aceea poezia eminesciană, o poezie a înserării şi a nopţii cel mai adesea, nu este totuşi o poezie a *apusurilor*. Câteva strofe – eliminate – din *Ecò*, trei versuri din *Scrisoarea III* şi alte câteva în *Mureşanu* (1876), sau imaginea sângerie a incendiului solar, semn demonic, translaţie a „păienjenişului de linii roşii" din cartea de magie în *Sărmanul Dionis* sunt cazuri de excepţie în opera

eminesciană. Seara eminesciană („ceas al tainei") este, dimpotrivă, un timp al *izvorârii*, când „Stelele nasc umezi pe bolta senină"(*Sara pe deal*), când „noaptea v-aprinde blându-i soare" (*Povestea magului călător în stele*), când „Răsare luna liniştit / Şi tremurând din apă" (*Luceafărul*) sau „izvorăsc din veacuri stele una câte una" (*Scrisoarea III*). Timp sacru, înserarea eminesciană e o perpetuă reeditare a genezei şi răsăritul lunii, „minunea" pe care „noaptea şi-o aşteaptă", în *Sarmis*, desprinde, ca-n începuturi, lumile din negură. Clopotul care „plânge cu-al serei dulce ton"(*Povestea magului călător în stele*), ape ce „plâng clar izvorând în fântâne" (*Sara pe deal*), Cătălina tainic înfiorată de plâns în faţa Luceafărului „răsărit / Din liniştea uitării" celebrează misterul acestei perpetue izvorâri a lumilor în lumină[11].

Marile imagini escatologice din *Memento mori* şi *Scrisoarea I* sunt coşmaruri ale gândirii, obosită să susţină lumea în fiinţă şi obsedată de agonia luminii, de stingerea aştrilor, de năruirea lumilor în repaosul nefiinţei. Dar, în variantele poeziei *La steaua*, Eminescu visează o altă apocalipsă, o încremenire a lumilor în lumină:

Că tot ce naşte-n univers,
Aceea şi declină,
De-ar înceta totul în mers,
S-ar naşte lumina, lumină![12]

Neaderentă modelului cosmologic dominant în gândirea eminesciană din ultima perioadă, imaginea e abandonată, dar ea vădeşte persistenţa motivelor pe care le cristalizau, la începuturile creaţiei eminesciene, variantele poemei *Ondina*. Încremenirea lumilor ar fi însemnat, atunci, nu prăbuşirea în întunericul nefiinţei, ci topirea în substanţa solară primordială; adică dezvăluire – prin lumină – a lumii în Idee.

O altă constantă a universului eminescian rămâne pitagoreica muzicalitate a lumilor. Poezia însăşi e echivalată (cu excepţia momentelor de criză sau de „tortură" a gândirii) cu cântecul, şi nu cu verbul; cuvântul nu mai are valoarea primordială de *Logos*, aşa cum o avea la Heliade, care căuta echivalenţe pentru cuvântul originar, „mundifer", în discursul divinităţii din *Mihaida*. Valoarea primordială

în ordinea lumii o deţine *cântul* (muzica sferelor ca lege cosmică, sau incantaţia magică), *numărul* (în *Scrisoarea I*, dascălul „sprijină lumea şi vecia într-un număr") şi *gândul*, care se traduce, nemediat de cuvânt, în existenţă cosmică: în *Într-o lume de neguri...*, geniul luminii se desprinde din negura primordială când e atins de „razele mari a gândirii". Cuvântul apare ca o realitate secundă, care nu *este*, ci doar „*exprimă* adevărul" şi se poate, de aceea, înstrăina în istorie, devenind „vorbă", „cuvinte goale", „minciună", „fraze" etc. Muzica sferelor răsună până târziu în poezia eminesciană, dar, în momentul în care modelul cosmologic platonician e abandonat, armonia muzicală a lumilor îşi pierde sensul pitagoreic: în *Ca o făclie...*, muzica sferelor e iluzia creată de un rău fundamental, de nuanţă schopenhaueriană („...prin chaos o muzică de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere"). Cântecul lumilor devine, în *Glossă*, cântecul înşelător al lumii, cântec de sirenă, aducător de moarte („Cu un cântec de sirenă / Lumea-ntinde lucii mreje"). În *Scrisoarea V*, „dulcea muzică de sfere" devine perceptibilă doar în starea de graţie a poeziei, care o „aude cum se naşte din rotire şi cădere"; – rotirea şi căderea trimit aici la rotaţia aştrilor lui Platon, care descriu o spirală printr-o dublă mişcare de ascensiune şi coborâre[13]. În *Memento mori*, această dublă mişcare, necesară menţinerii lumilor în fiinţă, e descompusă neliniştitor, absolutizându-se căderea, cu sentimentul agoniei lumilor în prăbuşire

Dar mai ştii?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Ştim de nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite cade*?*
Oceanele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult.
Nu simţim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfei-antice suspinare-aeriană.
Poate că in văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.

Ca o „notă rătăcită" din muzica sferelor sau ca Idee din urzeala primă a lumii, ca întrupare directă a gândirii divine apare femeia în poezia eminesciană de tinereţe. „Cântare întrupată" este femeia în *La o artistă*:

Eşti tu nota rătăcită
Din cântarea sferelor,

Ce eternă, nefinită,
Îngerii o cântă-n cor?
Ești ființa-armonioasă
Ce-o gândi un serafin,
Când pe lira-i tânguioasă
Mâna cântecul divin?

În acordurile arhaice ale cântecului lui Lin împărat din *Ondina*, frumusețea femeii e celebrată, din nou, ca o mărturie a divinei armonii a lumii:

În tine vede-se că e în ceriure
Un Dumnezeu,
Purtând simètria și-a ei misterure
În gândul său.

Iar Valhaida (prefigurarea Ondinei din *Serata*) este și ea „notă metalină / Dintr-un cânt de dor", „...zeă adorată / Minții de poet",

Steauă de scântei divine
Ce din eliseu
O pierdu dintre lumine
Blândul Dumnezeu.

Muză și solie cerească, ea poartă menirea de a realiza și de a întregi în lume planul divin al universului armonios:

Tu gândire rătăcită
Din planul lumesc,
Ce-o făcu nesăvârșită
Geniul zeesc,
Te-a trimis Dumnezeirea
Ca s-o săvârșești
Ce lăsă-n nensuflețire
Să însuflețești
. . . .
Împlinește-a ta solie
Demnă de Orfeu...[14]

Iubită, muză şi, adeseori, artistă ea însăşi, femeia e una dintre vocile prin care se vesteşte armonia divină a universului. Când aceste voci divine vor amuţi în poezia lui Eminescu, sensul de solie al frumuseţii va fi pierdut. Din imagine accesibilă a Ideii, oferită contemplării imediate, frumuseţea va deveni, ca şi cântecul lumilor, capcană a existenţei oarbe; cele două sensuri ale ei, cel visat şi cel real, vor fi confruntate, polemic, în *Scrisoarea V.*

Abandonând limbajul tradiţional platonician, dar păstrând articulaţiile de profunzime ale unei topografii mitice a universului, iubirea apare plasată sub semnul rotirii de zodii în prima variantă a poeziei *Sara pe deal*, inclusă la 1872 în *Ecò*, ultimul avatar al poemei *Ondina*, dar publicată independent, cu unele modificări, abia în 1885. *Sara pe deal* e unul dintre argumentele pe care se bazează polemica purtată de Ibrăileanu cu editorii postumelor eminesciene, căci poezia, compusă în tinereţe, e publicată într-o perioadă când Eminescu, aparent redresat după primul atac al bolii, nu mai este capabil – consideră criticul – să opereze retuşările necesare cristalizării formei definitive. „Admirabilă" în ansamblu, poezia „e încă puţin în stare de nebuloasă", semn că „Eminescu nu orânduise definitiv totul". Dovadă, o serie de „incoerenţe" şi „contradicţii logice", pe care un spirit pe deplin lucid le-ar fi ocolit desigur: contradictorie este imaginea simultană a două momente temporale care s-ar cuveni dispuse succesiv („Stelele nasc umezi pe bolta senină" şi „Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară"); ilogică este mişcarea turmelor, care, în noapte, *urcă* dealul etc., etc., etc.[15] Oricât de târziu publicată, *Sara pe deal* e, într-adevăr, o poezie de tinereţe; nu însă prin „stângăciile" semnalate de Ibrăileanu ci prin elementele ei mitice, care constituie articulaţiile de profunzime ale „lumii armonioase" a viziunilor poetice din tinereţe. Contradicţiile semnalate de Ibrăileanu vizează în exclusivitate imperfecta concordanţă a imaginii cu *logica realului*. A discuta îndreptăţirea observaţiilor criticului e o operaţie inutilă, atâta vreme cât ele sunt formulate dintr-o perspectivă improprie lecturii textului poetic. Nu logica realului, ci coerenţa interioară a imaginii este singura care ne interesează şi, în acest sens, variantele oferă spectacolul unor modificări extrem de instructive. Unul dintre

versurile incriminate de Ibrăileanu – „Turmele-l urc, stele le scapără-n cale“ – apare, într-o primă variantă a poeziei, sub forma „Turme cobor, stele li ese în cale“[16]. În varianta inițială, imaginea turmelor care, seara, *coboară*, spre sat, este cât se poate de firească și ea dovedește un simț al realului care l-ar fi putut satisface pe Ibrăileanu. Dacă această formă, perfect „logică“, a fost abandonată în varianta definitivă, modificarea se datorează unificării mișcărilor poeziei într-un sens ascensiv, conform unui imperativ stilistic care dă tonul lucrării. Reluând titlul, coriambul ce alcătuiește primul emistih (Sára pe deál) plasează sub accent două motive nucleu – temporal și spațial – care primesc în cuprinsul poeziei valoare tematică[17] . Dincolo de aspectul de „idilă gessneriană“[18] , *Sara pe deal*, poezie interpretată cel mai adesea dintr-o perspectivă psihologică, dezvăluie structura de profunzime a imaginii ca o structură mitică[19]. „Idila“ e o poezie a *înserării* și a *dealului*; or, în contextul poeziei eminesciene, înserarea are (după cum am văzut) valoarea de timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei. Ca timp al „izvorârii“, cu elemente sau sugestii de imagine acvatică, e resimțită înserarea și în *Sara pe deal*; în sunetul de jale al buciumului, în glas de clopot vechi, în murmur de fluier, „Stelele nasc umezi pe bolta senină“, iar apele își celebrează nașterea în plânset de izvor („Apele plâng clar izvorând în fântâne“).

Dacă *sara*, primul motiv tematic al poeziei, apare ca timp sacru, cel de al doilea motiv central, *dealul*, configurează imaginea unui spațiu sacru. În *Sara pe deal* universul e conceput, spațial, ca o dispunere pe verticală a trei planuri: *valea* „în fum“, cu satul care „în curând amuțește“, *bolta senină* în înălțimi și, între ele, *dealul*, marcat prin prezența salcâmului „nalt și vechi“. Prin verbe (turmele *urcă* dealul, casele *ridică* streșine vechi) și prin epitete (*înaltul*, *vechiul* salcâm, clopotul *vechi*, streșine *vechi*) se configurează imaginea unui univers terestru care, sub lună, suferă de o somnambulică aspirație cosmică – nostalgie a înălțimilor și, în același timp, a eternității, căci vechimea nu e decât substitutul, în ordine terestră, al duratei infinite[20]. Acest sens al imaginii este evident nu numai în mișcarea turmelor (care îi părea ilogică lui Ibrăileanu), ci și în transfigurarea salcâmului – „pom rural de vale, de albie clisoasă“ în repertoriul florei

eminesciene alcătuit de G. Călinescu[21] – într-un arbore de deal, definit prin atribute atipice (nalt, vechi). În topografia universului pe care *Sara pe deal* o schiţează, dealul apare ca punctul unde drumul turmelor se întâlneşte cu căile stelare. Este un fel de ax al universului, care uneşte două nivele cosmice (pământ-cer), îndeplinind funcţia mitică de *axis mundi,* o funcţie pe care, în postumele eminesciene, o are de obicei tradiţionalul munte sfânt (Pionul, *în Povestea magului călător în stele,* muntele dacic, „jumătate-n lume, jumătate-n infinit", în *Memento mori*). Aici, pe deal, adică în centrul sacru al lumii, şi acum, în ceasul sacru al înserării, este plasată „idila" din *Sara pe deal.* Erosul îşi dezvăluie astfel valoarea de principiu primordial, precum şi natura duală, definită prin apartenenţa la cele două nivele – terestru şi astral – ale existenţei, adică natura mediatoare, de *daimon,* aşa cum apare el în învăţăturile Diotimei către Socrate din *Banchetul* lui Platon. De aceea, în strofa nedefinitivată din *Ecò*, eliminată în varianta publicată, momentul erotic din final este pus, direct, sub semnul rotirii de zodii:

Îmbrăţişaţi noi vom şedea la tulpină,
Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină,
Ce-alături cresc, dulci şi rotunzi ca şi rodii –
Stelele-n cer mişcă-auritele zodii.

În cuprinsul poemei *Ecò*, *Sara pe deal* îndeplineşte funcţia unei „arii", o arie-ecou ce răspunde cântecului fetei, într-o construcţie de tip muzical, în care vocile soliste alternează cu mişcări de ansamblu ritmate dansant. O funcţie asemănătoare îndeplinea, spre pildă, cântecul Valhaidei în *Serata* sau cântecul Ondinei din *Ondina*. Dar, deşi structura imaginii din *Sara pe deal* este reductibilă la un arhetip mitic, materia imaginii aparţine universului familiar, fapt care a determinat compararea atât de frecventă a poeziei eminesciene cu „pastelul înserării" din *Sburătorul* lui Heliade sau cu *Noapte de vară* a lui Coşbuc. Abandonarea vizionarismului mitic şi încorporarea structurilor mitice într-o „anecdotă" familiară – tendinţă vizibilă în evoluţia materiei poetice de la *Serata* şi *Ondina* la *Ecò* – e o trăsătură

caracteristică multor antume ale maturității eminesciene. Dovedește aceasta inferioritatea antumelor, încadrabile „romantismului minor", în raport cu postumele, care, singure, ar aparține marii poezii romantice vizionare?[22] Credem, mai degrabă, că nu e vorba de înlocuirea vizionarismului printr-o imagistică discursivă, ci de un proces de evoluție similar celui pe care poezia europeană îl parcurge în etapa postromantică și pe care Blaga îl definea în *Fețele unui veac*. Comparând arta expresionistă cu cea romantică și stabilind tendințele comune („entuziasm cosmic", „tendință spre absolut"), L. Blaga reproșează romantismului realizarea acestor tendințe prin utilizarea unor mijloace exterioare, în primul rând a „anecdotei cosmice": „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare măsură prin subiect, prin materie; expresioniștii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor câmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeași putere de sugestie ca și mișcarea prin spațiu a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomenești. (...) Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Întru izbânda sa, romantismul acumula efecte materiale și efecte formale; expresionismul purifică mijloacele și, mai indiferent față de subiect, întețește felul de a vedea și de a trata realitatea de toate zilele."[23] Abandonarea anecdotei cosmice în antumele eminesciene ar putea însemna așadar nu o sărăcie a viziunii poetice, ci o purificare și o modernizare a mijloacelor poeziei, care-și realizează „entuziasmul cosmic" și „tendința spre absolut" dezvăluind și ordonând în structuri mitice imaginile universului familiar. Am putea marca începutul acestui proces de modernizare prin poema *Ecò*, în care materia mitică din *Serata* și *Ondina* e tratată, pe de o parte, cu detașarea ironiei pe care o dă finalul poeziei și, pe de altă parte, e încorporată în aria *Sara pe deal* într-o materie desprinsă din „realitatea de toate zilele".

Ultimul mare poem eminescian axat pe o topografie mitică a universului și racordabil, totodată, la modelul cosmologic platonician este neterminata *Poveste a magului călător în stele*, basm filosofic structurat epic pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu inițiatic. Povestea feciorului de împărat fără stea se desfășoară „În vremi de mult trecute (...), / Când basmele iubite erau înc-adevăruri, / Când

gândul era pază de vis şi de eres" – adică într-o epocă plasată sub zodia gândirii mitice. E vremea fericită când fiinţa umană e o componentă a naturii armonioase, când arhitectura umană se prelungeşte, în planuri grandioase, într-o natură ea însăşi arhitecturală, ca în palatul bătrânului împărat de unde tânărul prinţ, moştenitorul său, va pleca pe un drum al învăţării înţelepciunii:

În sala cu muri netezi de-o marmoră de ceară,
Pe jos covoare mândre, cu stâlpi de aur blond,
Cu arcuri ce-şi ridică boltirea temerară,
Cu stele, ca flori roşi, pe-albastrul ei plafond,
Cu arbori ce din iarnă fac blândă primăvară
Şi-întind umbre cu miros pe-a salei întins rond.
Acolo sta-mpăratul...

Marcat de semnele genialităţii şi ale morţii (contemplativitatea şi paloarea[24]), prinţul moştenitor de împărăţii pământene purcede, întru aflarea înţelepciunii şi a destinului, spre muntele sacru, Pionul (evident *Axis mundi*), unde sălăşluieşte bătrânul mag, cunoscător şi paznic al legilor divine care guvernează armonia cosmică. Drumul prinţului va începe în ceasul sacru al înserării („pe când noaptea v-aprinde blându-i soare, / Când clopotul va plânge cu-al serei dulce ton") şi va avea de învins, întru cucerirea centrului sacru al lumii, piedica rituală a unei furtuni apocaliptice, adică va avea de depăşit lumea contaminată de haos, pentru a descoperi nivelul ultim al principiilor ordinii cosmice. Aici, pe vârful greu accesibil al muntelui Pion[25], ;„Deasupra de lume, deasupra de nori", sălăşluieşte magul „de zile veşnic", un fel de şaman a cărui prezenţă şi a cărui voinţă împiedică lumile să cadă în ruină, conservând legea divină împotriva voinţei celor răi:

Dar el din a lui munte în veci nu se coboară,
Căci nu vrea ca să piardă din ochi a lumei căi,
Ca nu cumva măsura, cu care el măsoară,
În lipsa-i să se schimbe... şi el, întors din văi,
Silit ca să înceapă din începutu-i iară
Să nu poată s-oprească gândirea celor răi.

Drumul spre piscurile sacre ale Pionului care domină lumea este şi un drum spre adevărurile adânci, ascunse în propria-ne fiinţă, de unde se înalţă glasul vestitor de adevăruri divine al serafilor, soli cereşti sălăşluind în conştiinţe. În poem, căile de iniţiere ale prinţului sunt două: gândirea trează (prin care se face auzită vocea serafului) şi mai apoi visul, într-o călătorie prin spaţiile astrale, în care fiul de împărat e condus, din porunca magului, de îngerul Somn. Coborând în adâncurile gândului şi, de aici, în adâncurile somnului, prinţului îi e dat să afle că face parte din categoria, rară, a celor lipsiţi de destin prestabilit, a celor liberi asemenea lui Dumnezeu. În proiectul divin al existenţei lumilor, în care îngerii îşi părăsesc temporar steaua (patria astrală) pentru a fi verificaţi într-o existenţă umană, a cărei dominantă etică le conferă existenţa în eternitate sau, dimpotrivă, îi condamnă la prăbuşire în haos, naşterea fiinţei geniale – cea fără de stea – este, dintru început, o aberaţie, o „eroare". Patria cosmică e steaua originară a îngerilor care decad, prin dragoste, în trupuri umane, descoperindu-şi astfel o lume limitată. Lipsit de stea, prinţul-geniu nu are o patrie originară decât în propria-i gândire; îngerul Somn îl poate iniţia însă, ca şi glasul propriei sale gândiri, de natură serafică, în tărâmul patriilor astrale:

Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi luceşte,
Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea.
Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte
Se-mpiedică la cifra vieţi-ţi făr'să vrea.
În planu-eternităţii viaţa-ţi greşală este
De zilele-ţi nu este legat-o lumea-a ta.
Genii beau vinu-uitării, când se cobor din ceruri:
Deschise-ţi-s, nebându-l, a lumilor misteruri.

Lipsit de patria originară a unui astru, lipsit de subordonare în ierarhia angelică, geniul fără de stea descinde direct din puterea demiurgică a divinităţii, cu care se descoperă consubstanţial prin gândire,

Căci Dumnezeu în lume le ţine loc de tată
Şi pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată.

De aceea, steaua ca patrie cosmică nu mai e necesară; spaţiul care durează în eternitate se construieşte tot atât de bine în gândirea genială ca şi spaţiul astral în gândirea divină:

Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume,
De asta ţie n-are de ce să-ţi pară rău;
A sufletului spaţiu e însuşi el . . . .
. . . .
Că-n lumea dinafară tu nu ai moştenire,
A pus în tine Domnul nemargini de gândire
. . . .
Astă nemărginire de gând ce-i pusă-n tine
O lume e în lume şi în vecie ţine.
. . . .
Când corpul tău cădea-va în vreme risipit,
Vei coborî tu singur în viaţa-ţi sufletească
Şi vei dura în spaţiu-i stelos nemărginit;
Cum Dumnezeu cuprinde cu viaţa lui cerească
Lumi, stele, timp şi spaţiu ş-atomul nezărit,
Cum toate-s el şi dânsul în toate e cuprins,
Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins.

Singurul pericol care ameninţă fiinţele geniale este iubirea care le-o poartă îngerul „palid cu lungi aripi şi negre" al Morţii. Murmurând seducător „sublima lui cântare", îngerul Morţii „stinge sisteme-ntrege" şi sfarmă geniul celor ce se lasă cuprinşi de seducţia cântecului său, ameninţând cu ruina universul, altfel etern, al gândirii. Moartea celor fără de stea nu poate fi decât o moarte a gândului care nu mai are puterea de a fi creator de sens, care îşi pierde aşadar virtutea demiurgică.

Gândirea divină ca substrat al existenţei lumilor e, poate, elementul esenţial al modelului cosmologic platonician, care nu poate fi înţeles în afara conceperii unui demiurg – arhitect divin, în egală măsură muzician şi geometru. Lumile poeziei eminesciene se păstrează în fiinţă în măsura în care ele „se" gândesc sau sunt gândite. Prima etapă a poeziei lui Eminescu conturează imaginea unui univers

care nu e decât traducerea în materie a gândirii divine. În *Fata-n grădina de aur*, zeul e celebrat ca demiurg („O, Adonai, al cărui gând e lumea"). Gândirea divină e condiția de existență a lumilor, dar și măsura vieții indivizilor („Dar dacă gândul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu" – *Amicului F.I.*). În acest univers paradisiac, gândirea divină și cea umană (în varianta ei supremă, care e gândirea genială) sunt consubstanțiale și, în mod egal, creatoare de lumi. Curând, zeii vor amurgi, atinși de puterea de eroziune a timpului. Gândirea divină va apune, iar gândirea umană, bântuită de nostalgia paradisului pierdut, se va strădui să-l reconstituie, în lipsa zeilor morți, prin puterile magiei, ale poeziei sau ale iubirii. Dar, oricât se va îndepărta de universul platonician al începuturilor, poezia eminesciană se va hrăni din nostalgia paradisului pierdut și se va construi ca o replică (polemică la început, eroică mai târziu) la imaginea inocentă a lumii divine, devenită, curând, lumea pustie a zeilor morți[26].

NOTE

[1] Pentru relațiile lui Eminescu cu precursorii și, mai apoi, cu poeții postpașoptiști contemporani, v. P. V. Haneș, *M. Eminescu începător, în Prietenii istoriei literare*; Radu I. Paul, *Izvoarele de inspirație a câtorva poezii ale lui Eminescu*, Cluj, 1934; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc. Ed. Tineretului, 1969; Paul Cornea, *Eminescu și predecesorii* și Id. *Lirica postpașoptistă și Eminescu*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Buc., E.P.L., 1966; I.M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, Buc., Minerva, 1976.
[2] Și exprimat, stângaci, la 1869, în *Întunericul și poetul*, program al dramei naționale („Voi să ridic palatul la două dulci surori, La Muzică și Dramă..."), chemată să celebreze „A munților Carpatici sublime idealuri". Utilizăm, pentru poezii, edițiile Perpessicius, indicând trimiterile doar în cazul variantelor care nu apar decât în ediția de *Opere*, vol. I-VI, 1939-1963.
[3] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V. 1958, p. 252.
[4] Idem, *Proză literară*, ed. Eugen Simion și Flora Șuteu, Buc., E.P.L., 1964, p. 121.
[5] Idem, *Ibidem*, p. 113.
[6] Idem, *Ibidem*, p. 111-112.
[7] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 234.
[8] Motivul *luminii* (asociat mai ales alegoric cu ideea redeșteptării naționale) e curent în literatura pașoptistă. Heliade încercase o depășire a nivelului pur alegoric al imaginii, transformând lumina în substanța divină a lumii. *Mihaida*, poema încorporării Logosului în istorie, se construiește ca o serie de încarnări descendente ale Logosului, de la nivelul Cuvântului-lumină (discursul divinității din cântul I) până la acela al limbajului terestru (discursurile boierilor din cântul II, puternic impregnate de culoare locală, având adică tendința de fixare a Cuvântului în limite de timp și spațiu). Materializarea Verbului se traduce, în paralel, printr-o treptată materializare a

luminii care e, ca şi la Tasso, substanţa primordială a universului. Primul ei avatar e chiar Verbul; coborând, ea devine substanţă a corpului angelic („Materia transpare şi sânt o poetiză"), sâmbure de foc al candelei în „doma domnială" a lui Mihai, incendiu solar al răsăritului şi simbol al redeşteptării naţionale. În cântul II, lumina se corporalizează şi devine materie preţioasă, luminiscentă: aurul crucii, argintul ciucurilor, smalţul şi nestematele în care e ferecată Biblia.

Ne interesează, în fond, persistenţa şi funcţionalitatea (diferită) a motivului. Căci *Mihaida* este una dintre lucrările cele mai puţin apreciate de Eminescu în articolele sale literare. De fapt, între imaginea mitizată a lui Heliade poet-profet din poezia eminesciană şi Heliade scriitorul cu incontestabile merite culturale, dar cu merite literare cel puţin discutabile – aşa cum apare în critica lui Eminescu –, distanţa e enormă. Bălcescu i se pare lui Eminescu un „scriitor cu mai puţin renume, dar cu mai mult talent poetic decât Eliad" (*O rectificare* în *Articole şi traduceri*, vol. I, ed. critică de Aurel Martin, Buc., Minerva, 1974, p. 103); *Mihaida* e un eşec poetic datorită „silniciei cu care el a tratat limba dint-un punct de vedere a priori" (*Notiţe bibliografice*, în *Opere*, ed. I, Creţu, vol. I, Buc., Cultura rom., f.a., p. 529). Limba lui Heliade e „un product bastard al lipsei lui de ştiinţă filologică pozitivă şi al unei imaginaţii utopiste. Făr'a avea el însuşi talent poetic, dă cu toate acestea tonul unei direcţii poetice a cării merite constau într-o limbă pocită şi în versificarea unor abstracţii pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice." (*Monumente*, în *Opere*, ed. Creţu, vol. II, p. 143).

[9] T.Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., Cartea rom. (1930), p. 95. Şi pentru C. Ciopraga, Eminescu e un poet selenar, nu un poet nocturn; el face „din poezia nopţii o scară imaginară către lumină" (*„Nocturnul" în opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 75 de ani de la moartea poetului, Buc., E.P.L., 1965, p. 297). Pentru Rosa del Conte, lumina nu e, la Eminescu, doar un element cromatic, ci „e o esenţă a cărei frumuseţe e celebrată cu o fervoare a limbajului pe care am îndrăzni să o numim neoplatonică"; v. *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, p. 257.

[10] Despre Eminescu fiinţă solară, Rosa del Conte, *Op. cit.*, p. 130 („Omul lui Eminescu – şi de aici accentul eroic al poeziei sale – e omul afirmaţiilor vitale absolute, al plenitudinii; e omul care vine din centrul lumii, încoronat cu sori, şi se proiectează pe sine şi idealurile sale în infinit". Despre solaritate ca principiu al gândirii poetice eminesciene, Augustin Pop, *Helios şi luminile solare*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6.

[11] „Ca o idee poetică, plânsul intern al cosmosului poate fi socotit (consideră

Ion Negoițescu) un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecțiilor de mai târziu. Melancoliei eminesciene a tărâmului neptunic îi corespunde această plângere din intermundii" (*Poezia lui Eminescu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 36). Plânsul lumilor este însă, în fond, un plâns al nașterii (v. și Rosa del Conte, *Op. cit.*, cap. XIX), iar plânsul din lume însoțește și el, de obicei, izvorârea, asociindu-se uneori, în tonalitate de *farmec nențeles*, cu intuiția infinității cosmice și cu nostalgia depărtărilor astrale, ca-n confesiunea Cătălinei din *Luceafărul*. În orice caz, tristețea plânsului universal nu e o tristețe a stingerii, a agoniei, ci este strigătul cu care ființa se descoperă pe sine în lume.

[12] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, 1944, p. 324.

[13] Pierre Duhem, Le Système du Monde, vol. I, p. 60-64.

[14] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 30-31.

[15] G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu*. Studii și articole, ed. Mihai Drăgan, Iași, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana"), p. 248-251.

[16] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 298.

[17] Acceptăm, după cum se vede, ca punct de plecare în analiză structura metrică ⊥ ⊥ / ⊥ ⊥ ⊥ propusă de Caracostea – (coriamb + dactili + troheu; v. *Arta cuvântului la Eminescu*, Buc., Instit., de ist. lit. și folclor, 1938, p. 246) și G. Călinescu („Vers dactilic destul de curios"; v. *Opere*, vol. XIII, p. 635.) Formula metrică variabilă propusă de L. Gáldi (*Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 381-386), care prilejuiește erudite apropieri de versificația populară românească, ucraineană și sud-est europeană, sau de *Psalmii* lui Dosoftei – dar neglijează similitudinile evidente cu o poezie ca *Stelele-n cer*, prezintă dezavantajul de a fi în totală contradicție cu sensul imaginii, fragmentând versul, prin cezură, în segmente arbitrare.

[18] G. Călinescu, *Opere*, vol. XIII, p. 440.

[19] Despre spațiul organizat mitic în *Sara pe deal*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – cultură și creație*, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p. 87; v. și articolul nostru *Topografie eminesciană*, în *Tribuna*, 1974, nr. 3.

[20] Asupra atributului vechimii în poezia lui Eminescu, v. comentariile lui T. Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., Ed. did. și pedag., 1965, p. 297: „Poetul se mișcă într-o lume cu un lung trecut"; „vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistență la durată"; alături de *înălțime* și *adâncime*, vechimea caracterizează universul eminescian, care se extinde (consideră T. Vianu) în timp până la origini, în spațiu până la dimensiuni cosmice. V. și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Op. cit.*, p. 232-236.

Bătrân, vechi, învechit sunt epitete cheie ale limbajului eminescian și în interpretarea Rosei del Conte, pentru care conștiința temporalității și efortul de a transcende timpul, adică atracția absolutului, constituie nucleul operei lui Eminescu. De aceea epitetul „vechi" „sacralizează" oamenii și creațiunea (*Op. cit.*, p. 329).

[21] *Opere*, vol. XIII, p. 364.

[22] Teză fundamentală, dezvoltând un punct de vedere călinescian, în excelentul eseu închinat *Poeziei lui Eminescu* de Ion Negoițescu.

[23] L. Blaga, *Despre romantism*, în *Zări și etape*, ed. Dorli Blaga, Buc.. E.P.L., 1968, p. 91-92.

[24] Despre paloare ca însemn thanatic, v. comentariile lui I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*.

[25] Pionul e varianta curentă în literatura pașoptistă a Ceahlăului ca munte sacru. O generație mai târziu, Pionul va redeveni, cu D. Zamfirescu (*Străbunii noștri),* anticul Kogaion.

[26] Această persistență a elementelor motivice din prima etapă a creației motivează interpretarea, foarte interesantă, pe care i-o dă lui Eminescu Rosa del Conte în lucrarea citată, explicându-l prin componentele neoplatonice, gnostice ale operei sale. Felul în care poetul „simte" timpul, moartea și divinitatea se modifică însă, substanțial, o dată cu modificarea a ceea ce am numit model cosmologic adoptiv. Neținând seama de această modificare, lucrarea Rosei del Conte explică mai ales primele două etape ale creației eminesciene și, mai puțin, universul poetic – atât de modern – al celei de a treia.

III

CONŞTIINŢA ISTORICĂ ŞI DRAMA ÎNSTRĂINĂRII SPIRITULUI ÎN TIMP

„Viermele vremilor roade în noi"
(În van căta-veți...)

În lumea rotirii muzicale de zodii, timpul – și el rotitor – se reîntoarce ritmic spre momentele sale aurorale, revitalizându-se într-o perpetuă tinerețe. Aici, la izvoare, „timpi răcori și clari răsar" veșnic, străini istoriei (adică eroziunii), ritmând o coregrafie astrală etern identică sieși. Este un timp pe care l-am putea numi, metaforic, *echinoxial*, al cumpenei[1] în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic, pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician, ale cărei puncte sunt, toate, echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoxial este timp cosmic, cel în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat, în adâncul codrilor veșnici, de cântul monoton al greierilor, orologii cosmice („Pe când greieri, ca orlogii, răgușit în iarbă sună..." – *Memento mori*). Și, tot metaforic vorbind, dar utilizând de astă dată o metaforă esențială a universului poetic eminescian, timpul își pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternității și primește caracter istoric (comportând adică eroziunea, ruperea, stagnarea, degradarea) atunci când iese de sub semnul echinoxului și intră sub semnul *solstițiului*. Marile crize istorice ale umanității (văzute ca tot atâtea amurguri ale zeilor) sunt înscrise de Eminescu, în *Memento mori*, sub semnul „punctului de solstițiu" înțeles ca ruptură tragică în raport cu continuitatea perpetuă a timpului echinoxial:

Și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schițele ei;

Înzădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-l abată.. Combinaţii iluzorii –
E apus de zeitate, ş-asfinţire de idei.

Cum, etimologic, *solstiţiu* înseamnă momentul de oprire a soarelui în evoluţia sa celestă[2] , istoria umanităţii va fi marcată, pentru Eminescu, de tragice solstiţii ale gândirii, iar existenţa individului va intra şi ea, din cea de a doua etapă a poeziei eminesciene, sub semnul solstiţiului, adică sub semnul unei rupturi dramatice de unitatea originară paradisiacă a fiinţei. Cosmosul platonician („lumea armonioasă") nu mai e resimţit acum ca structură reală a universului, ci ca *viziune* a lumii creată de spirit într-o vârstă istorică depăşită, care e pentru individ copilăria, iar pentru umanitate, vârsta gândirii mitice, adică a „credinţei". Marcată de conştiinţa istoricităţii, gândirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurând, ca pe un spaţiu al înstrăinării, distanţa ce o separă de lumea, mereu identică sieşi, a începuturilor.

1. ÎNSTRĂINAREA

„În van cat întregimea vieţii mele
Şi armonia dulcii tinereţi."
(O,-nţelepciune, ai aripi de ceară!)

Sentimentul unei dramatice rupturi interioare şi nostalgia vârstei pierdute a plenitudinii, din care mai supravieţuiesc, neatinse, doar cultul artei şi cultul prieteniei, transpar aproximate într-o poezie de primă tinereţe, *Amicului F. I.* (1869). Acumularea abuzivă de comparaţii gradate ascendent înrudeşte poezia în discuţie cu gesticulaţia retorică a liricii paşoptiste, care-şi dezmembra discursiv intuiţiile poetice, înmormântându-le apoi sub avalanşa unor imagini pur ornamentale. Dar, dincolo de această tehnică à la Bolintineanu, care face ca sufletului damnat să i se asocieze un repertoriu complet de comparaţii hiperbolic explicative („ca un nour gonit de vânt", „O buhă ţipând a jele", „Ca şi murmura / Ce-o sufl-un crivăţ printre

pustii", „ca crucea pusă-n câmpii", „Ca un vultur / Ce își târăște aripa frântă" etc. etc.), există, în *Amicului F. I.,* câteva prefigurări ale universului poetic eminescian, inclusiv intuiția, fundamentală, a ființei rătăcite, înstrăinate – *prin uitare* – de propriile-i rădăcini:

Am uitat mamă, am uitat tată,
Am uitat lege, am uitat tot,
Mintea mi-e seacă, gândul netot...

(ceea ce ar putea însemna, într-un registru al expresiei ambigue, și gândul mi-e *neîntreg*). Sintetic, același sentiment al rătăcirii prin uitare apare într-un vers ce contrastează, prin memorabila-i precizie, cu aproximațiile retorice din restul poeziei: „Viața mea curge uitând izvorul". Această îndepărtare de sine însuși ajunge, în *Melancolie*, până la sentimentul unei dedublări care transformă conștiința într-un martor înstrăinat al unei existențe ce și-a pierdut înțelesul. Într-o primă formă, *Melancolie* apărea integrată neterminatei drame de tinerețe *Mira*, într-unul din monologurile-confesiune ale lui Ștefăniță-vodă. Înrudită tematic cu *Epigonii*, dar aparținând, prin soluții și accent etic, primei etape a creației eminesciene, drama Mira se construiește pe conflictul, obișnuit în opera lui Eminescu, între două generații care reprezintă și două vârste ale spiritului. Bătrânii, apostoli ai credinței, sunt reprezentați în piesă prin Luca Arbore, „ruină" sau „hieroglifă" ce supraviețuiește pilduitor din vârsta eroică a lui Ștefan cel Mare, perpetuând amintirea gloriei romane și propovăduind – în tonalitate pașoptistă – încrederea în virtuțile militare ale poporului; tinerii boieri, înstrăinați de neam, de istorie și de ei înșiși, atinși de „suflarea" pustiitoare a veacului, ruinați în „vârtejul desfrânărilor", contaminează cu „veninul necrezării" inima nepotului lui Ștefan cel Mare, în care există, și așa, premisele unei structuri de epigon. În intenția autorului, Ștefăniță e însă o ființă torturată și complexă (în așa măsură complexă, încât ajunge să cumuleze, conform indicațiilor din lista personajelor, grandoarea și meschinăria, sau temperamentele opuse de melancolic și de sangvinic[3]). Ar fi greu de precizat care e pasiunea distrugătoare ce ruinează inima nobilă a lui Ștefăniță. Ea

pare a fi, uneori, iubirea neîmpărtăşită pentru lunateca Mira, fiica lui Arbore şi logodnica poetului Maio; ea ar putea fi povara modelului lui Ştefan cel Mare, mereu reactualizat prin prezenţa stânjenitoare a bătrânului Arbore, uitat doar în „frumosul vis al beţiei" narcotizante. Ceea ce Ştefăniţă încearcă să uite, oprind, prin beţie, tortura „cugetării", este noua stare a lumii care şi-a pierdut vechiul statut eroic („Sunt eu de vină cum că lumea nu mai e cum a fost? O s-o ridic eu cu umărul?", hamletizează eroul[4]), dar este, deopotrivă, şi pustiul care-i usucă inima, altădată altar al credinţei şi al iubirii. *Biserica ruinată*, invocată în monologul lui Ştefăniţă, configurează spaţiul – odinioară sacru – care şi-a pierdut sensul, monument funebru al credinţei moarte. Ea primeşte conotaţii thanatice şi devine una dintre imaginile centrale ale poeziei eminesciene, marcată adesea (*Mureşanu, Diamantul Nordului* etc.) de temple sau dome ruinate ale unor zei morţi şi uitaţi. Înainte de a deveni componentă a peisajului simbolic eminescian, biserica ruinată îndeplineşte, în *Mira*, funcţia de alegorie, conştiincios explicitată, a sufletului înstrăinat:

Deschide pieptu-mi rece, deschide şi să vezi!
Noptosul cimitiriu ce doarme sub coline,
Purtând în peptu-i pacinic atâtea mii lumine
Ce s-a stins, mi-e lumea... Bisericuţa sântă
În care nu preoţii, ci vânt şi cobe cântă,
E sufletu-mi. În el icoane şterse cu feţele pătate
Sunt visurile mândre ce le-am avut odată...
Căci ca vechi icoane din zilele bătrâne
Arătări, visuri mândre, doruri din cer venite
Ce-n sufletu-mi acuma stau stinse şi urâte,
Coprind încă ca mumii iconostasul lor,
Până ce vântul-moarte le-a mormânta-n ruină,
În ruina pustie a corpului meu nins
De vreme. Altarul de-o palã razã-ncins
E inima mea tristă, încinsă de durere.
. . . .
Azi sunt bărtân de tânăr! Ce fel eram eu ieri!
Pe fruntea mea senină al bucuriei mir
Şi sufletu-mi o rouă în aurit potir.[5]

Alegoria bisericii ruinate din confesiunea melancolicului Ştefăniţă-vodă devine, în *Melancolie*, percepţie halucinatorie a unui eu bolnav, care contaminează universul cu propria-i agonie. Caracterul halucinatoriu al imaginii este subliniat printr-un regim de încadrare a ei sub semnul irealului[6]: universul nocturn, învăluit în giulgii şi linţolii de lumină selenară *pare* un imens sicriu al lunii moarte:

> Părea *că printre nouri s-a fost deschis o poartă,*
> *Prin care trece albă regina nopţii moartă;*

în biserica pustie, vântul

> Se pare *că vrăjeşte şi că-i auzi cuvântul;*

conştiinţei, care încearcă să rememoreze şi să realizeze sensul vieţii ce s-a scurs, i se dezvăluie, ca o revelaţie în vis, spectacolul unei existenţe străine, contemplată de gândire cu detaşare:

> *Şi când gândesc la viaţa-mi,* îmi pare *că ea cură*
> *Încet repovestită de o străină gură,*
> *Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost...*

Simetric primului vers, imaginea unei lumi demult pietrificate în moarte din finalul poeziei revine la impresia iniţială de irealitate, aplicată acum sentimentului de existenţă a eului care se descoperă, între viaţă şi gândire, dezmembrat în ceea ce, cu o terminologie străină lui Eminescu – dar nu şi sensurilor operei sale –, se va numi *eul empiric şi eul impersonal*:

> *Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost*
> *De-mi ţin la el urechea – şi râd de câte-ascult*
> *Ca de poveşti străine?...* Parc-*am murit de mult.*

Din element al unei alegorii stângace – aşa cum apărea în *Mira* –, biserica ruinată devine nucleul unei metafore spaţiale. Ea este centrul

unui cosmos glacial, în care astrul mort urmează hieratic un drum al trecerii prin porți de nori spre albastrul mausoleu al cerurilor, aşternând în urmă-i, peste câmpii, peste „lumea-n promoroacă", peste cimitirul vechi, bântuit de demonul străveziu (ireal şi el) al miezului de noapte, peste biserica unei credințe moarte, giulgiul argintiu al luminii. „Melancolia" este starea ființei care şi-a pierdut sentimentul identității şi care descoperă că verbului *a fi* îi lipseşte persoana întâi; „melancolia" e oboseala gândului de a-şi mai susține lumea în ființă („În van mai caut lumea-mi în obositul creier"). Ea poate deveni, în sunetul melancolic al cornului din *Peste vârfuri*, dulce tânjire după odihna morții („Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte"), sau poate rămâne plutire incertă într-un univers (cosmic şi interior) care şi-a pierdut realitatea, căci gândul, obosit „de ale vieții valuri, de al furtunii pas", nu mai poate realiza sensul imaginilor ce se oferă privirii, rămânându-i străine. Opusă *credinței* şi *poveştii*, adică formelor gândirii mitice, creatoare de sens, melancolia este starea gândirii înstrăinate care i-realizează universul.

Uitare a rădăcinilor ființei (în *Amicul F.I.*), contemplare detaşată a propriei existențe ca un spectacol străin în *Melancolie*, amurg al eului, devenit opac sub presiunea timpului ce „creşte" în *Trecut-au anii...* („Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec!"), ieşirea din zodia timpului echinoxial se asociază adesea cu desprinderea dintr-un spațiu privilegiat şi cu uitarea limbajului originar, hieroglific, al *poveştii eresului, ghicitorii:*

Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară,
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri.
(Trecut-au anii...)

Spațiul paradisiac al începutului este, de obicei, acela al *codrului*, templu cosmic în care „bolți" se clatină, palpită de viață eternă, contrastând cu arhitectura vidă a bisericii ruinate. În *Revedere*, „codrul este eternitatea, forma fixă care depăşeşte fenomenele

multiple ale vieţii prin abstragerea lui în atemporal"[7]. În *Povestea Dochiei şi Ursitorile*, codrul e spaţiu-nucleu, necomunicant cu istoria, tărâm închis aflat în afara legilor trecerii:

În temeiul codrului
Cale nu-i, cărare nu-i.
Că de-a fost vreodată cale,
Ea s-a prefăcut în vale.
. . . .
Că-i pierdură urmele
Ciobănaşi cu turmele,
Îşi pierdură semnele
Pădurari cu lemnele,
Şi-şi uitară ţarcurile
Vânători cu arcurile.

În *Muşatin şi codrul* (ca şi în tabloul Daciei mitice din *Memento mori*), pădurea e o cetate care a ieşit din istorie şi s-a cufundat în vrajă şi somn:

Tu să ştii, iubite frate,
Că nu-s codru, ci cetate,
Dar de mult sunt fermecat
Şi de somn întunecat.

Iar în variantele poemei *Muşatin şi codrul*, Ţara de Sus e tărâmul etern al pădurilor-templu, străin istoriei, străin înălţărilor şi surpărilor de împărăţii:

Acu cinci sute de ai
Numai codru îmi erai.
Împrejur năşteau pustii,
Se surpau împărăţii,
Neamurile-mbătrâneau,
Crăiile se treceau
Şi cetăţi se risipeau.
Numai codrii tăi creşteu

Şi creşteau, creşteau mereu,
Ajutaţi de Dumnezeu,
Neatinşi de mii de ani
Petrecute de ciobani
Se-nălţau stejarii fraţi,
La tulpine depărtaţi.
La vârfuri amestecaţi
Şi la bolţi se-mpreunau,
Vârfuri lin se clătinau
Când cu aripile grele
Treceau vârfuri peste ele,
Verde umbră nepătrunsă
Unde-i lumina ascunsă.[8]

Fiinţa inocentă a copilului aparţine paradisului pădurii, pe care-l stăpâneşte ca tânăr prinţ în *O, rămîi*. Sub bolţile protectoare ale pădurii, existenţa nu e uitare sau melancolie, ci *farmec* („Eu te văd răpit de farmec“), iar timpul nu se lasă măsurat de ritmul impersonal al orologiilor („Anii tăi se par ca clipe, / Clipe dulci se par ca veacuri“). Smulgerea din copilărie echivalează cu abandonarea acestui paradis protector care, odată părăsit, se refuză înţelegerii:

Astfel zise lin pădurea,
Bolţi asupră-mi clătinând:
Şuieram l-a ei chemare
Ş-am ieşit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aş întoarce
A-nţelege n-o mai pot...

Poema *Codru şi salon* reuneşte, din titlu, imaginea spaţiilor antinomice, asociind pădurii copilăria, „ochii plini de visuri“ şi limbajul pierdut al poveştii, asociind spaţiului social („salonul“) imaginea tânărului demonic, în al cărui suflet „e-o rană“, în a cărui inimă „e-o parte cu totului străină“, în ai cărui ochi se citeşte „o veche vină“. „Vechea vină“ e cea a căderii sub legile timpului istoric, a abandonării gândirii mitice în favoarea „înţelepciunii“ sau a gândirii

critice, care destramă iluzia cosmosului armonios și transformă numărul sacru – temelia pitagoreică a ordinii cosmice – în cifră lipsită de sens[9]; dar, mai ales, sfărâmă unitatea originară a ființei („întregimea" ei,), dezmembrând-o într-un eu empiric și un eu impersonal:

În viața mea – un rai în asfințire –
Se scuturau flori albe de migdal;
Un vis purtam în fiece gândire
Cum lacul poart-o stea în orice val.
. . . .
În văi de vis, în codri plini de cânturi,
Atârnau arfe îngerești pe vânturi.

Și tot ce codrul a gândit cu jale
. . . .
Se adunau în râsul meu, în plânsu-mi
De mă uitam răpit pe mine însumi.

În van cat întregimea vieții mele
Și armonia dulcii tinereți;
Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele,
O, cer, tu astăzi cifre mă înveți;
Putere oarbă le-aruncă pe ele,
Lipsește viața acestei vieți.
(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!)

Gândirea critică face de neînțeles „sfânta limbă" a naturii, „stinge ochiul" vizionar al Greciei antice, pune frumusețea sub semnul iluziei („Ce-a fost frumos e azi numai părere" – *O,-nțelepciune*...), adică pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea de existență a artei.

2. CRIZA COMUNICĂRII. STERILITATE ŞI IRONIE

„Simţesc în mine spaimele cântării"
(Opere. vol. V)

Aşa cum „visul" sau starea de „farmec" sunt atributele naturale ale *copilului*, tot astfel poezia (sau „cântarea") este atributul natural al *bardului*. Căci bardul – la a cărui imagine ne-am oprit într-un capitol anterior – aparţine lumii armonioase a vârstelor istorice aurorale, lumii „ce gândea în basme şi vorbea în poezii". Poezia („cântarea"), cu atributele ei definitive în prima parte din *Epigonii* (profetism, puteri orfice, putere creatoare a visului), este aşadar limbaj natural în epocile de gândire mitică. Dar, în clipa când gândirea mitică îşi pierde realitatea, poezia – limbajul ei – îşi pierde temeiurile naturale ale existenţei şi e ameninţată de sterilitate. Fie că devine meditaţie asupra propriilor sale condiţii de existenţă şi asupra crizei comunicării, fie că aspiră să instituie prin cuvânt o lume de universuri armonioase compensative, conştientă de irealitatea lor, poezia şi-a pierdut statutul privilegiat de limbaj natural pe care i-l acordase romantismul într-o tradiţie moştenită de la Vico şi Herder. Poetica eminesciană va hrăni, tot timpul, nostalgia vârstelor mitice ale umanităţii, când poezia nu e suferinţă, ci fericită expresie spontană a sufletului vizionar (înaintaşii sunt, în *Epigonii,* „sânte firi vizionare"). Dar, începând cu *Epigonii*, această nostalgie e dublată de conştiinţa dramatică a ruperii acordului dintre fiinţă şi univers, de conştiinţa transformării artei dintr-un limbaj natural cu virtuţi magice, pe deplin motivat în ordinea existenţei, într-un limbaj artificial, care are libertatea şi gratuitatea jocului („Voluptuos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea").

„Epigonismul" desemnează structura omului modern, ce aparţine unei vârste istorice a gândirii critice, marcată de sentimentul înstrăinării; epigonism înseamnă „simţiri reci, harfe zdrobite", „măşti râzânde" ale celor pentru care Dumnezeu e o „umbră" şi patria

„o frază“, înseamnă – opus vizionarismului – „privirea scrutătoare ce nimica nu visează“, convingerea că lumea e lipsită de sens, că „*Oamenii* din toate celea fac icoană şi simbol“, că orice înţeles este, ca atare, convenţional. *Masca*, *fraza* şi *convenţia* vor deveni termeni constanţi ai vocabularului poetic eminescian – în special în satire – desemnând mimarea profanatoare a unor sentimente şi atitudini („simţirea simulează“) sau a unui limbaj a cărui realitate originară s-a pierdut. Scrisoarea – celebră – către Iacob Negruzzi, cu care Eminescu însoţeşte poezia trimisă *Convorbirilor literare*, motivează elogiul înaintaşilor nu prin „meritul intern al lucrărilor lor“, ci prin“naivitatea sinceră, neconştiută cu care lucrau ei“ – adică nu prin valoarea estetică, ci prin substanţialitatea operei lor. Gândirea critică modernă e marcată de *„ruptura între lumea bulgărului şi lumea ideei“* (s.n.), de “conştiinţa adevărului trist şi sceptic“ care conduce spre neîncredere în valoarea existenţială a artei: „Îndată însă ce conştiinţa vine că imaginele nu sunt decât un joc; atuncia după părerea mea se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni“[10]. În scrisoarea către Negruzzi, consideră Tudor Vianu, „poetul lămureşte situaţia morală a generaţiei sale prin schemele idealismului şi ale ironiei romantice“[11]. Observaţia lui T. Vianu ni se pare esenţială: conştiinţa că „imaginile nu sunt decât un joc“ al spiritului creator liber este un atribut caracteristic ironiei romantice, şi faptul acesta este binecunoscut poetului român care, într-o variantă a poeziei *Dumnezeu şi om* (*Christ*, 1869), prefigurează opoziţia gândire mitică – spirit critic din *Epigonii*, identificând spiritul critic cu ironia:

Azi fantasia-i bogată, dar credinţa este seacă,
Căci în ochii ironiei tu eşti om, nu Dumnezeu.[12]

O precizare se cere însă făcută: deşi creaţia eminesciană cunoaşte unele momente ce se înscriu sub semnul ironiei romantice (*Ecò*, *Diamantul Nordului*, parţial *Sărmanul Dionis* etc.), totuşi în poetica eminesciană ironia nu e resimţită ca manifestare a libertăţii demiurgice a spiritului, ci ca nesubstanţialitate. Din acest punct de vedere, atitudinea eminesciană se apropie mai mult de cea a lui Hegel

decât de cea a teoreticienilor romantici ai ironiei. Să reamintim că, în accepție hegeliană, substanțialitatea e dată de existența obiectivă a ideii și nesubstanțiale – adică lipsite de corespondent în ordinea obiectivă a lumii – apar manifestările idealismului subiectiv, a căror consecință estetică este conceptul romantic de ironie. Urmărind, în ale sale *Prelegeri de estetică*, primele elemente de motivare filosofică a ironiei romantice în sistemul lui Fichte și aplicarea principiilor acestei filosofii la artă de către Schelling și Friedrich von Schlegel, Hegel definește „negativitatea" ironiei romantice care „dă naștere maladivelor suflete frumoase și zbuciumului nostalgic": „Prima formă a acestei negativități a ironiei este, pe de o parte, aceea care afirmă *deșertăciunea* (s.a.) a tot ce e substanțial, a tot ce e moral și în sine plin de conținut valoros, nulitatea a tot ce e obiectiv și valabil în sine și pentru sine. Oprindu-se pe această poziție a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare și van, exceptând propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăși găunoasă și goală, devine ea însăși o *deșertăciune* (s.a.). Pe de altă parte, invers, eul în această delectare poate să nu găsească mulțumire, să-și devină sieși insuficient, să simtă nevoia unor interese determinate și esențiale. Cu aceasta își fac apoi apariția nefericirea și contradicția (...). Ironicul ca individualitate genială rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreț, excelent, și creațiile artistice obiective vor avea să înfățișeze numai principiul absolutei subectivități. Ca atare, ele înfățișează ceea ce are valoare și prețuire în ochii omului, ca lipsit de valoare și autonimicindu-se."[13] Raportată la propriu-i sistem, Hegel vede ironia romantică, în interpretarea lui Solger, ca un mod de a rupe dialectica Ideii, absolutizând momentul negației: coborând „în adâncul ideii filosofice", Solger a descoperit aici „momentul dialectic al ideii, punctul numit de mine" – spune Hegel – „infinita negativitate absolută", a descoperit adică activitatea ideii care „se neagă pe sine ca infinit și universal, spre a deveni finitate și particularitate, și care suprimă din nou această negație pentru ca astfel să restabilească universalul și infinitul în finit și în ceea ce e particular". Înainte de a descoperi traiectul integral al ideii, Solger „s-a oprit la acest aspect al negativității, negativitate ce are înrudire cu dizolvarea ironică a ceea

ce e determinat, precum şi a ceea ce este substanţial, în care el văzuse şi principiul activităţii artistice"[14].

Cu Hegel se întâlneşte Eminescu nu numai în definirea ironiei ca expresie a nesubstanţialităţii lumii (fără ca poetul român să aibă consolarea filosofică hegeliană a momentului următor din dialectica ideii), ci şi în considerarea vârstei istorice moderne ca o vârstă în care nici credinţa, nici arta nu mai constituie forme proprii de manifestare a spiritului. „Arta – consideră Hegel – nu mai oferă acea satisfacţie a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare şi popoare au căutat-o în ea şi au aflat-o numai în ea. (...) Zilele frumoase ale artei eline, ca şi epoca de aur a Evului mediu de mai târziu, au trecut", înlocuite prin „cultura intelectului reflexiv din viaţa noastră de azi".[15] De aceea, deşi „putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta şi perfecţiona tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricât de excelente ni s-ar mai părea chipurile zeilor eleni şi oricât de merituos şi desăvârşit ar fi reprezentaţi Dumnezeu tatăl, Hristos sau Maria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în faţa acestor imagini".[16]

Coincidenţele de perspectivă nu sunt întâmplătoare. Prezenţa unor elemente hegeliene în gândirea eminesciană, afirmată de unii cercetători ai operei poetului român[17], e negată cel mai adesea pornind de la câteva izbucniri antihegeliene explicite din lucrările lui Eminescu[18]. Parte din aceste izbucniri sunt motivate, sentimental, prin ataşamentul – intolerant la un moment dat – pentru Schopenhauer, aşa cum se întâmplă într-o scrisoare adresată, la 1874, redacţiei unei reviste germane[19], sau aşa cum se întâmplă, spre sfârşitul vieţii, în articolul program la *Fântâna Blanduziei*[20]. „Frazeologia" hegeliană, care i se părea lui Schopenhauer imorală prin optimismul ei, e respinsă şi de Eminescu – şi această respingere se datorează în mare măsură presiunii eticii schopenhaueriene. De aceea, simptomele diagnosticate asemănător conduc, la Hegel şi la Eminescu, spre concluzii opuse. Contemporaneitatea e, pentru Hegel, „un timp al naşterii şi al trecerii la o nouă perioadă. (...) Frivolitatea, ca şi plictiseala care irup din ceea ce subzistă, presimţirea nedeterminată a ceva necunoscut, sunt vestitorii că altceva se pregăteşte."[21] Pentru

Eminescu, acest „altceva" nu e o nouă naştere, ci o agonie, un universal amurg al zeilor („punctul de solstiţiu" din *Memento mori*). Ca şi Solger, Eminescu absolutizează (ca să revenim la terminologia lui Hegel) momentul negativ al ideii; de aici, nostalgia eminesciană a timpilor originari, a epocilor în care spiritul se exprimă în credinţă şi în artă. Entuziasmul hegelian pentru etapa contemporană, în care spiritul – reflexiv acum – ajunge la cunoaştere de sine, îi este străin – ca accent axiologic – lui Eminescu, deşi valoarea doar tranzitorie a momentului negativ în gândirea lui Hegel îi e binecunoscută poetului român, care, într-o perioadă de entuziasm pentru formalizările matematice, pune în ecuaţie şi sistemul hegelian: „$\frac{\text{Sein}}{\text{Nichtsein}} = \text{Werden}$"[22].

Dincolo de valorificarea diferită a momentului negaţiei (alteritate tranzitorie la Hegel, înstrăinare tragică la Eminescu), relaţia fundamentală gândire – existenţă apare comentată diferit de către poetul român la diferite epoci. Într-o scrisoare alcătuită, împreună cu Pamfil Dan, la 1871, în numele studenţimii române şi adresată lui D. Brătianu, poetul crede că „Istoria lumii cugetă – deşi încet, însă sigur şi just: istoria omenirii e desfăşurarea cugetării lui Dumnezeu"[23]. Punctul de vedere exprimat aici, înrudit cu cel hegelian, e, în acelaşi timp, caracteristic modelului cosmologic platonician din prima perioadă a creaţiei eminesciene, căci ceea ce interesează nu e dialectica ideii, ci identitatea gândire divină – univers. Trei ani mai târziu, într-o scrisoare către Maiorescu, Eminescu îşi mărturiseşte intenţia de a completa filosofia schopenhaueriană, grupând „opiniunile şi sistemele doveditoare ce însoţesc fiecare fază de evoluţie în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept şi politică, dar nu în sensul evoluţiei ideii la Hegel. Căci la Hegel cugetare şi existenţă sunt identice. Aici nu."[24] Afirmaţia, care a constituit în critica românească unul dintre argumentele esenţiale pentru demonstrarea antihegelianismului lui Eminescu, aparţine unei perioade de abandonare a modelului cosmologic platonician şi e, evident, tributară energetismului schopenhauerian. O variantă a acestei afirmaţii, din manuscrisele filosofice ale lui Eminescu, aduce însă o interesantă modificare de perspectivă: „Precum ne mirăm de

justețea calculului matematic și geometric, în care numerii prin proprietățile lor găsesc cu necesitate rezultatul lor, ca și când ar avea scopul de a-l ajunge, tot astfel justețea legilor naturii ne face efectul de-a avea scopul să ajungă unde ajung. Ceea ce facem noi în gândire face și natura în puteri, din care cauză poate ajunsese și Hegel să spuie că orice existență e un silogism, pe când tocmai inversiunea ar fi adevărată: silogismul este un mod de existență al cugetării, el este o existență ca oricare alta, o specie subordonată genului existenței"[25]. Ceea ce înseamnă că raporturile gen – specie se stabilesc între existență (= cugetare) și silogism (ca mod de existență al cugetării, deci ca specie a genului cugetare). Așadar, existența, structural asemănătoare (ca și calculul matematic) *cugetării*, este ireductibilă la *silogism*, pentru că silogismul (mod de manifestare a gândirii logice) este doar *un* mod de existență al cugetării, deci unul dintre modurile posibile de existență. Inegalitatea fermă, schopenhaueriană, dintre existență și gândire din scrisoarea către Maiorescu este acum atenuată în sensul unei inegalități (care nu e antinomie, ci subordonare gen – specie) între existență și gândire logică în forma clasică a silogismului. Evident, Eminescu respinge încercarea hegeliană de a transforma logica în fundamentul structural al metafizicii, însă gândirea (gândirea divină la început, cea umană mai apoi) rămâne structural asociată existenței, chiar dacă ea nu poate fi redusă la formele gândirii logice.[26]

În ce constă așadar antihegelianismul eminescian? Pe de o parte, în absolutizarea tragică a momentului negativ din dialectica ideii. Pe de altă parte, în refuzul de a identifica gândirea creatoare (*id est* existența) cu o formă particulară a ei, care e gândirea logică, exprimată formal prin silogism (jocului gol sau frazeologiei vide a silogismului, Eminescu îi va opune structura creatoare a mitului). Obiecțiile antihegeliene se desfășoară astfel, în gândirea eminesciană, pe teren hegelian. Ar fi greu de negat faptul că gândirea eminesciană se formează, în mare măsură, în orizontul unor structuri hegeliene, pe care i le oferă – și i le imprimă – traducerea realizată în prima tinerețe (1868-1871) a lucrării, deosebit de interesante, a hegelianului Rötscher, *Arta reprezentării dramatice*...[27] Să amintim un singur

amănunt: întreaga lucrare a lui Rötscher se constituie pe ideea adaptării artei moderne a actorului la cel de al treilea stadiu din evoluția dialectică a ideii, stadiul conștiinței reflexive ce caracterizează actuala „stare a lumii" și spiritualitatea contemporană.

Insistând asupra elementelor hegeliene din gândirea lui Eminescu, n-am intenționat să-l transformăm pe poetul român dintr-un discipol al lui Schopenhauer într-un epigon al lui Hegel. Întâi, pentru că nu avem de a face cu un filosof sistematic, ci cu un poet bântuit de mari neliniști existențiale, care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filosofic vorbind, eclectice, un poet a cărui spaimă de neant ar putea găsi (și a găsit, în ultima etapă de creație), ca și în cazul lui Mallarmé, consolare în identitatea hegeliană dintre Neant și Absolut. În al doilea rând, pentru că o sinteză de elemente hegeliene și schopenhaueriene nu este o imposibilitate nici măcar pe tărâmul filosofiei. În perioada când Eminescu își publica *Epigonii*, Nietzsche începea să scrie o operă care avea să facă epocă în istoria filosofiei europene, dar care avea să marcheze, în egală măsură, pentru un veac, arta europeană. Este vorba de *Nașterea tragediei*, lucrare pe care Eminescu, probabil, nu a cunoscut-o, dar de care se apropie, pe de o parte, printr-o similară sinteză între hegelianism și schopenhauerianism[28], pe de altă parte, prin încorporarea și depășirea pesimismului schopenhauerian și a optimismului hegelian într-o viziune tragică asupra existenței, vizibilă în special în ultima perioadă de creație. Mai mult decât în Schopenhauer, în confluențele parțiale cu hegelianismul se află premisele marii modernități a gândirii eminesciene[29]. În ordinea concepției estetice, această modernitate a fost văzută deja ca o coincidență cu poetica postromantică franceză. Pornind de la *Epigonii*, *Scrisoarea II*, *Criticilor mei* și corespondența cu Iacob Negruzzi, Ion Constantinescu urmărește, prin confruntare cu schema lucrării lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, „modernitatea conceptului de poezie" la Eminescu, reținând, ca trăsături confluente cu poetica lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, o serie de elemente, printre care: primatul lucidității reci, îmbinarea fantezie-cugetare, limbajul autonom al fanteziei, magia limbajului, „subiectivismul neutru" – trăsături cărora le-ar corespunde în opera

lui Eminescu vizionarismul, eu
limbajul riguros etc.[30] Interesant
interpretarea în discuție suferă, p
generos al „modernizării". Să a
entuziastă (pe criterii cronologice
a vizionarismului eminescian (
epocilor de gândire mitică, din m
terminologic chiar, în scrisoarea c
conceptul schillerian al poeziei „n
(„dereglare îndelungată..., raționată
unor termeni ca „vizionar" sau
înțelege o dezvăluire a ideilor plato
nu ni se pare un argument suficien
poetului la estetica postromantică, chiar dacă rigoarea matematică a limbajului (convingător identificată de I. Constantinescu în imaginea limbii „ca un fagure de miere" din *Epigonii*) şi travaliul lucid constituie argumente ferme în favoarea acestei teze. În fond, nu modernitatea lui Eminescu o negăm (dimpotrivă, o resimțim în întreaga structură a operei sale), ci argumentele uneori improvizate în favoarea ei.

Propozițiile poeticii eminesciene se fixează într-un moment de tranziție de la o poetică romantică de tip expresiv la o poetică modernă, de tip obiectiv[32], spre care conduc afirmațiile referitoare la limbaj, la reflexivitatea definitorie actului creator, sau spre care conduce viziunea eului liric ca eu impersonal („demonul" din *Scrisoarea V.*) *Criticilor mei*, o poezie din ultima perioadă a creației eminesciene, aminteşte încă, parțial, de cerințele unei poetici de tip expresiv, care neagă polemic liberul joc al ironiei romantice:

E uşor a scrie versuri
Când nimic nu ai a spune,
Înşirând cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Modernă prin cerințele unei poetici reflexive, dominată de

lucide („patimile“ şi „dorurile“ „bat la porţile sunt porţile intrării lor în lume, în „veşmintele ticilor mei se ataşează vechii poetici expresive prin tului sentimental şi personal al artei:

Dar când inima-ţi frământă
Doruri vii şi patimi multe,
. . . .
Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ţi viaţă
Unde ai judecătorii,
Nenduraţii ochi de gheaţă?

Evident, *Criticilor mei* este o poezie polemică, şi reminiscenţele poeticii expresive provin, în parte, din opoziţia pe care o stabileşte între gândirea critică, sterilă şi nesubstanţială (avatar al gândirii „ironice“) cu gândirea poetică, creatoare, mediind între natură (simbolurile florale utilizate pentru substanţa „naturală“ a artei) şi cultură, transformând printr-o creaţie lucidă (dominată de „nenduraţii ochi de gheaţă“) voinţa de existenţă a naturii în adevărul etern al cuvântului, adică al culturii.

Spuneam că Eminescu vede (ca şi Hegel) în ironia romantică nu atât o manifestare de libertate totală a spiritului, cât pericolul nesubstanţialităţii. De aceea sunt rare cazurile în care actul poetic în sine primeşte la Eminescu valoarea unui act ontologic; şi, fapt semnificativ, de câte ori lucrurile se petrec astfel (v. *Odin şi poetul* sau varianta ultimă din *Mureşanu*) poetul apare ca *bard*, iar poezia e *cântare*, aspirând să creeze, printr-o opoziţie programatică cu universul instituit, un univers armonios compensatoriu, adică revenind printr-un vis estetic la pierdutul model cosmologic platonician, restituit spiritului ca patrie ideală. În rest însă, poezia eminesciană se află în căutarea unei motivaţii „substanţiale“ în ordinea existenţei, ceea ce ar conduce, în principiu, spre orizonturile unei poetici expresive. De aici, cele două simboluri obişnuite ale poeziei în opera lui Eminescu: *oglinda de aur* şi *hieroglifa*. „Oglinzi de aur“ ale trecutului românesc sunt, spre pildă, legendele istorice ale lui

Bolintineanu[33]. Termenul – la care vom reveni cu un alt prilej – identifică arta cu instrumentul unei cunoaşteri magice. O imensă oglindă de aur este, în *Avatarii faraonului Tlá*, pardoseala sălii în care faraonul-mag o forțează pe Isis să-i apară; în oglinda de aur a magului din *Memento mori* i se relevă cunoaşterii nu lumea fenomenală, ci „sâmburul lumii". Oglinda de aur restituie aşadar imaginea lumii în Idee, şi geniul poetic se identifică de aceea, uneori, cu magul; cunoscători ai sensurilor lumii, geniile pot fi (ca-n variantele *Scrisorii I*) „medici ai omenirii", alinând răul de a fi – medici ai unei umanități supuse bolnavei risipiri în timp. Ca oglindă de aur, arta ar fi o formă a cunoaşterii magice, menită să restituie ființei noastre, pierdută în „valurile vremii", adevărurile permanente.

Alături de oglinda de aur, hieroglifa reprezintă în limbajul eminescian o altă înfățişare simbolică a artei. Hieroglifele, semne care prind Ideea printr-o vagă, stilizată (şi uneori stângace) asemănare cu realitatea fenomenală, constituie un limbaj cifric, plin de înțelesuri într-o epocă originară, cu sensurile însă acum uitate. Arta barzilor, vechea artă, ar fi aşadar un limbaj hieroglific (lipsit în înfățişările sale de somptuozitate ornamentală), un limbaj care „încifrează" Ideea. Poezia *Dumnezeu şi om* este, cu excepția celor două strofe finale, un exercițiu de lectură a unei „hieroglife" – imaginea stângace din cartea „cu pereții afumați" a noului zeu din timpurile apuse ale credinței:

Dar pe pagina din urmă, în trăsuri greoaie, seci,
Te-am văzut născut în paie, fața mică şi urâtă,
Tu, Cristoase,-o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă,
Tu, Mario, stai tăcută, țapănă, cu ochii reci!
. . . .
Însă sufletul cel vergin te gândea în nopți senine,
Te vedea râzând prin lacrimi, cu zâmbirea ta de înger...

Ca hieroglifă, limbajul artei nu înseamnă desen, ci scriere – o transcriere abreviată, în semn stângaci, dar cu virtuți magice, a Ideii. De aceea, sinonim hieroglifei şi comportând aceleaşi virtualități magice, apar frecvent amintite în opera lui Eminescu „runele bătrâne"[34].

Hieroglific este în primul rând limbajul mitului, şi istoricul e cel care „caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sunt minciune, şi arată că mitul nu e decât un simbol, o *hieroglifă care trebuie citită şi înţeleasă*“ (s.n.). Similar mitului, poezia „nu are să descifreze ci, din contră, are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile“, cu precizarea că acest trup hieroglific al imaginii preexistă în ideea care o reclamă: „Ideea e sufletul, şi acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea trupului său“[35], „trup“ ce va fi determinat, în cazul poeziei, şi de timbrul spiritualităţii naţionale“ [36].

Viziunea operei de artă ca trup ce preexistă, latent, în voinţa de expresie a ideii, ne conduce spre o accepţie impersonală a poeticii expresive, care se modernizează astfel, „deromantizându-se“[37]. Din această perspectivă, eul empiric al creatorului – cu „dorurile lui vii“ şi cu ale sale „patimi multe“ – încetează să intereseze; artistul devine impersonal, „instrument al unei arte“, ca-n variantele *Scrisorii V*:

Ea nu ştie c-a ta viaţă, instrument al unei arte,
La plăcere nu se-nchină şi de ea nu are parte
A trăi şi a muri ţi-s astfel totului egal
Trista ei zădărnicie tu ai rupe-o cu-un pumnal.[38]

În forma definitivă a *Scrisorii V*, imaginea e reluată: adorarea iubitei apare ca un mod platonician de cunoaştere, prin contemplarea frumuseţii din lumea fenomenală, a ideii de frumos (în variantele mai apropiate de sursa platoniciană a ideii, frumuseţea apare ca un intermediar în cunoaşterea adevărului[39]):

Ea nici poate să-nţeleagă că nu tu *o vrei... că-n tine*
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi,
Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfârşit pe sine însuşi,
Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că geme
Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme,
Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naşte din rotire şi cădere.

Ea nu ştie c-acel demon vrea să aibă de model
Marmura-i cu ochii negri şi cu glas de porumbel
Şi că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară,
Precum în vechimea sfântă se junghiau odinioară
Virginile ce stătură sculptorilor de modele,
Când tăiau în marmor chipul unei zâne după ele.

Demonul torturat din adâncul fiinţei artistului, ce aspiră spre limpedea frumuseţe a femeii ca spre un *model* care i-ar deschide drumul exprimării visului eternei frumuseţi, seamănă, prin natura sa metafizică şi prin suferinţa ce marchează drumul spre expresie, cu „eul liric“, putere dionisiacă impersonală aspirând spre eliberare în forme apolinice, aşa cum îl definea Nietzsche în *Naşterea tragediei*: poetul liric „se identifică mai întâi într-o manieră absolută cu Unu – primordial, cu suferinţa şi contradicţiile sale şi reproduce imaginea fidelă a acestei unităţi primordiale ca muzică (...), dar apoi, sub influenţa apolinică a visului, această muzică i se manifestă într-o manieră sensibilă, vizibilă, ca-ntr-o viziune simbolică“, şi-l conduce spre mirajul expresiei; identificându-l cu sufletul lumii, cu suferinţa sa originară şi, în acelaşi timp, dăruindu-i „bucuria primordială a aparenţei“, „eul liric răsună“, pentru Nietzsche, „din cele mai adânci abisuri ale Fiinţei“[40], din infernul unde se zbate şi demonul eminescian, demiurg nedesăvârşit, în căutare de model al frumuseţii (sau al adevărului) pentru propria-i creaţie.

Actul creator nu mai e, de aceea, fericita expresie spontană din visul bardului, nu mai e sfânta limbă a naturii vorbindu-se pe sine, nici tabloul întrevăzut de „ochiul limpede al Greciei antice“[41], ci este o fundamentală suferinţă, o torturantă aspiraţie spre expresie. Actul creator nu e mântuire, ci sacrificiu; pe „altarul nalt“ nu e jertfită fecioara, dar jertfa există totuşi: jertfa este artistul care, în *Odă*, se topeşte-n flăcări pe propriu-i rug, se mistuie de propriu-i vis[42]. De aici, simbolurile supreme şi obsesive ale arderii, ale suferinţei în opera lui Eminescu: *sculptorul orb* (sau lipsit de braţe) şi *muzicianul surd*. Sculptorul orb din *Memento mori* sau muzicianul ce asurzeşte „în culmea dulcii muzice de sfere“ din *Scrisoarea V*, nu sunt doar

(Odă M. Mori)

instrumentul, ci şi jertfa artei lor. Evident, imaginile sculptorului orb şi a muzicianului surd pot fi interpretate ca simboluri ale unei estetici neoplatoniciene, fascinată de ideea frumosului, şi nu de reflexul ei în lumea fenomenală. Dar această interpretare omite sentimentul infinitei suferinţe, al sacrificiului de sine din care se naşte, pură, imaginea eternă a frumuseţii în artă:

Orbul sculptor în chilie pipăie marmora clară,
Dalta-i tremură... înmoaie cu gândirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mână-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire,
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.

Iar în variantele *Scrisorii V*, surzenia (şi surzenia lui Beethoven e subiect de meditaţie în *Archaeus)* este preţul atingerii sensului muzicii sferelor, în „ momentele supreme" ale înţelegerii cântecului lumilor, devenit cântec al durerii universale:

Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme,
Când prin sufletul lui trece dulcea muzică de sfere,
Când el simte cumcă lumea este-atrasă de durere
Şi încet se tot coboară pe-ale chaosului văi
Deşi totul se-nvârteşte ca şi-n ziua cea dentâi.[43]

Jocul liber al romanticilor devine astfel un joc grav, un joc al nefiinţei ce se exprimă prin artist, devorându-l. Accentele acestei poetici contemporane cu Nietzsche prevestesc, credem, o direcţie a poeticii secolului al XX-lea ce descinde din Schopenhauer şi Nietzsche, dar se realizează în primul rând nu în poezie, ci în roman. Ne gândim la poetica lui Thomas Mann, şi în special la încorporarea ei în *Doctor Faustus*. Din această perspectivă, poetica expresivă, cenzurată de luciditate a lui Eminescu primeşte o motivaţie existenţială care îşi păstrează actualitatea prin reeditarea ei în plin secol al XX-lea: „Elementul unei voinţe de expresie mergând până la extrem a fost totdeauna dominant la Leverkühn, împreună cu pasiunea

intelectuală pentru o ordine riguroasă, pentru linearismul flamand. Cu alte cuvinte, căldura şi răceala domneau alături în opera lui şi câteodată, în clipele celei mai geniale creaţii, se contopeau: *espressivo* punea stăpânire pe contrapunctul strict, obiectivul roşea de sensibilitate."[44] Şi Adrian Leverkühn, care detestă „căldura animală" a vocii umane, scrie majoritatea operelor sale pentru voce, pe care o obligă să transforme într-un instrument, dând virtuţi „obiective" unui element artistic prin excelenţă „expresiv". Ca şi creatorul damnat al lui Thomas Mann, artistul eminescian e un Crist vândut diavolului, nu mântuitor care nu poate mântui pe nimeni într-un veac de sterilitate, dar şi un creator care caută noi dimensiuni ale limbajului la confluenţa mitului cu rigoarea calculului matematic.

Conştiinţa apartenenţei la un veac de sterilitate (un veac al „prozei"), permanentă în opera eminesciană, se exprimă în jocul ironic de afirmaţii contradictorii din *Icoană şi privaz*, menit să demonstreze, prin chiar capcana contradicţiilor, că „ticălos e omul născut în alte vremi". Aşadar, „Într-un veac / În care poezie şi visuri sunt un fleac", a-i cere celui ce aparţine prin vocaţie „nefericitei secte / Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte" să respecte preceptul înţelept „Dator e-omul să fie a veacului copil", este, în fond, premisa damnării artistului într-o epocă de sterilitate. Ironic (însă ironia e a destinului sau a istoriei), limbajul artistului îl va plasa în afara secolului căruia, cronologic, îi aparţine, chiar atunci când el va traduce reacţia imediată a creatorului faţă de epoca sa:

Sincer, îţi vine soarta s-o sudui, s-o blestemi:
Blăstămurile însăşi poet te-arată iarăşi,
Al veacului de mijloc blestemul e tovarăş.

Abandonând, de aceea, idealul comunicării cu un veac apoetic, poetica eminesciană tinde să abandoneze, în ultima ei perioadă, şi limbajul – degradat – al comunicării. Poezia lui Eminescu se plasa, în începuturile ei, sub semnul respectului pentru valorile ornamentale din lirica paşoptistă. Ea avea să treacă (aşa cum vom vedea) într-o etapă ulterioară prin experienţa unui limbaj poetic constituit prin

negarea categoriilor limbajului conceptual, aspirând în cele din urmă spre formele unui limbaj universal. În manuscrisul 2267[45] apare următoarea însemnare: „Limba universală. Limba de formule, adică de funcţiuni ale celor trei unităţi: timp, spaţiu, mişcare". Cu o modificare (mişcare în loc de cauzalitate), formula matematică menită să surprindă relaţiile constitutive ale fenomenelor corespunde categoriilor prin care gândirea creează lumea ca reprezentare în concepţia schopenhaueriană, şi ea apare acum ca structură ideală, universală a limbajului. Limbajul matematic nu va căuta expresia individualităţii fenomenale, ci a *relaţiilor* care determină şi instituie fenomenul. Obsedată de limbajul universal, poezia va ajunge însă la propria-i negaţie, aspirând spre o imobilizare ideală a lumii în formulă matematică. Şi, în 1883, boala îl surprinde pe Eminescu încercând să spargă limitele limbajului, abandonând visul de a prinde lumea în cuvânt şi hrănind speranţa de a-i capta adevărul etern în formulă matematică, avatar „ştiinţific" al vechilor formule magice care au prezidat, pitagoreic, constituirea universului. Poetul schiţează acum o lucrare de filosofie intitulată *Încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcarea eternă*[46], care ar fi fost, conform unei însemnări manuscrise, o aplicare a calculului infinitezimal la structura şi existenţa universului[47]. Etern neschimbat ar fi aşadar *raportul* unor elemente ce se modifică veşnic, dar se modifică în funcţie de reciproca lor determinare, cerută de stabilitatea raportului, interdeterminare pe care Eminescu o numeşte „coadaptaţie"[48]. Limba universală nu mai poate fi, deci, cea a cuvintelor (care cuprind doar elementele supuse coadaptaţiei), ci aceea a formulei matematice, în care structura gândirii (categoriile schopenhaueriene ale „reprezentării") şi structura universului coincid.

O anumită neîncredere în cuvânt se manifestă – am mai spus-o – în întreaga operă eminesciană, care evită să identifice cuvântul (aşa cum făceau precursorii săi, romanticii paşoptişti) cu divinul Logos. Paradoxal pentru un poet, tânărul Eminescu îşi definea (într-o adnotare pe marginea traducerii din Rötscher) tipul de imaginaţie, mărturisindu-şi rezistenţa la seducţia cuvintelor şi receptivitatea faţă de reprezentările vizuale, plastice: „Întocmai ca mine în pictură –

astfel încât tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe când vorbele nu sunt neci la jumătatea înălţimei acelor figuri quasi-vii ce mă-ncântă în reveriile mele". Adnotarea e pe marginea unui text despre specificitatea talentului în artă: „Talentul pentru arte se manifestă aşadar printr-aceea că fantezia individului se pronunţă de activă şi productivă tocmai într-acel mod specific în care se arată dispoziţiunea în arta specială"[49]. Eminescu îşi recunoaşte aşadar o imaginaţie caracteristică talentului pentru artele plastice.

Poezia eminesciană nu se naşte (precum cea a lui Heliade) dintr-o exaltare a cuvântului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sunt, pentru Eminescu, epocile în care limba unui popor nu e încă pe deplin cristalizată, căci poezia nu se serveşte de limbaj, ci se naşte învingându-l[50]. Dar, ajungând să spargă limitele cuvântului, poezia eminesciană sfârşeşte în tăcere.

3. DAIMON ŞI DEMON

„Căci demonii sunt îngeri de geniu..."
(Cezara)

Demonul torturat al creaţiei, care aspiră spre „dulcile lumine" eliberatoare ale frumuseţii în *Scrisoarea V*, este (aşa cum e – implicit doar – şi erosul în *Sara pe deal*) un daimon în sens antic. Accepţia grecescului daimon e similară cu cea a latinescului *genius*[51], chiar dacă i se adaugă în interpretarea lui Eminescu din *Scrisoarea V*, conotaţii moderne (suferinţa, mutismul originar etc.). Echivalenţa originară a termenilor *daimon-genius* explică frecventa sinonimie *demon-geniu* din opera lui Eminescu, sinonimie evidentă, spre pildă, în poemul *Fata-n grădina de aur*. Smeul din acest poem (prefigurarea lui Hyperion din *Luceafărul)* este numit, de două ori, „demon": o dată, demonică este întruparea sa din prima coborâre în castelul fetei de împărat:

Se prefăcu în tânăr luminos,
Şi corpul lui sub haina ce se-ncreaţă,
S-arată nalt, subţire, mlădios.
Păr negru-n viţe lungi ridică faţa
Şi ochi-albaştri-nchis, întunecos,
Iar faţa-i albă, slabă, zâmbitoare –
Părea un demon rătăcit din soare.

A doua oară, Adonai i se adresează numindu-l „demone", dar îl numeşte, în acelaşi context, *Eon*, ambii termeni echivalând fiinţa Smeului cu cea a unui principiu originar, necreat, ci creator, subordonat, totuşi, în ierarhie cosmică, divinităţii, de la care cere schimbarea condiţiei sale de nemuritor:

Şi tu ca ei voieşti a fi, demone,
Tu care nici nu eşti a mea făptură;
Tu ce sfinţeşti a cerului colone
Cu glasul mândru de eternă gură...
Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,
Când Universul era ceaţă sură...

Spre deosebire de *Luceafărul*, unde astrul îşi parţializează natura supracategorială, totală, în înfăţişările antinomice de înger şi demon prin care se face cunoscut Cătălinei[52], dar rămâne în esenţa sa, ştiută şi numită doar de Demiurg, Hyperion, Smeul nu *apare* numai ca demon, ci *este* un daimon, numit fiind astfel de către Adonai. De apărut, apare şi el – ca şi Hyperion – nu numai sub înfăţişare de demon solar, ci şi – în a doua întrupare – sub aceea de înger:

Şi-astfel cum sta mut înger din tării
Părea un mort frumos cu ochii vii.

Indiferent însă dacă Smeul se întrupează ca înger sau ca demon, fata de împărat i se adresează constant (spre deosebire de Cătălina) cu apelativul de *geniu*, prin care înţelege „fiinţă nepământească", *străină* şi incompatibilă ca natură cu cei vii, dar muritori:

O, geniu mândru, tu nu eşti de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sângele meu s-ar stoarce chiar din vine
Căci m-ar usca teribilu-ţi amor!
Curând s-ar stinge viaţa mea, străine,
Când tu m-ai duce-n ceruri lângă sori,
Frumos eşti tu, dar a ta nemurire
Fiinţei trecătoare e pieire.

La fel e întâmpinat Smeul şi sub înfăţişarea angelică:

O, geniul meu mi-e frig l-a ta privire,
Eu palpit de viaţă – tu eşti mort.
Cu nemurirea ta tu nu mă-nveţi,
Acum mă arzi, acuma mă îngheţi.

Termenii sinonimici care ne interesează (*demon – geniu*) desemnează aici natura supraumană, nu însă divină, a unui daimon în sens antic, resimţit de poetul român ca o fiinţă cu statut ambiguu, ce mediază între două nivele de existenţă (divin – uman), fără a aparţine nici unuia dintre ele. Evident, termenul de demon (daimon) nu are conotaţii etice, aşa cum va avea accepţia creştină a demonului, înger rebel şi pedepsit; el se apropie în schimb de accepţia goetheană a demonicului, ce ar fi – în interpretarea lui Lucian Blaga – „o putere, nu lipsită de-o oarecare transcendenţă, care izbucneşte în anume oameni (...). O putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, al productivităţii, al faptei".[53] Această accepţie pozitivă a demonicului îl îndeamnă pe Goethe, în convorbirile cu Eckermann, să nege prezenţa oricăror trăsături demonice la Mefistofel, pentru că „Mefistofel e o fiinţă mult prea negativă, demonicul însă se manifestă într-o putere de faptă cu desăvârşire pozitivă".[54]

Ca putere creatoare, daimonul se întâlneşte cu atributele de demiurg ale divinităţii. Pentru ca această coincidenţă parţială să devină o suprapunere perfectă de semnificaţii, demiurgul trebuie să-şi piardă trăsăturile platoniciene de arhitect şi geometru divin care calculează, pe baza legilor matematicii, structura perfectă, muzical-

armonică a universului; el trebuie să devină zeul orb, neînfrânata putere creatoare, care nu mai are drept scop (aşa cum avea la Platon) perfecţiunea, ci *existenţa.* Aceasta este înfăţişarea divinului în cea de a doua etapă a creaţiei eminesciene, când demiurgul e identificat cu schopenhaueriana voinţă oarbă de a fi – un metafizic instinct creator, înzestrat în exclusivitate cu atribute de daimon. Aşa apare, în *Avatarii faraonului Tlà*, Isis, zeiţa demon constrânsă de faraonul mag să-i dezvăluie, în imensa oglindă de aur ce pardoseşte „sala fără acoperământ" a palatului său, structura lumii şi esenţa fiinţei umane: *„Aştept să-mi spui adevărul... Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă să cred că suntem numai pulbere...*

Un râs clocoti prin toată sala.

– Ce râzi, zise regele întunecos, mie nu mi-e a râde, demone, voi adevăr, nu batjocură...

– Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece şi cruntă expresie de ironie... pulbere?... te-nşeli... ce eşti tu, rege Tlà? Un nume eşti... o umbră! Ce numeşti tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu eşti decât o formă prin care pulberea trece (...)

– Chipul tău, Isis!

Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roşu... de acest cerc erau aninate fiinţe ca o scară (...) şi prin toate aceste forme, tremura cercul roşu şi făcea să joace formele negre pe firul ei roşu (...).

Regele ieşi (...).

Oglinda singură se-ncreţi ca suprafaţa unui lac..., glasuri se certau în fundul ei cu sfada valurilor... chiot şi plâns... ţiuit, urlet... suspin şi un glas mare începu să râdă prin tot caosul de glasuri mici...

– (...) Râd de voi, regi ai pământului, râd de voi... Ce căutaţi a prinde eternitatea în nişte coji de piatră care pentru mine sunt coji de alună... În mine, în pieire şi renaştere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... voi vreţi să mă prindeţi pe mine... Nebuni!

Apoi se limpezi oglinda şi eternitatea din cer se uită în ea însăşi şi se miră de frumuseţea ei".[55]

În adânc, dincolo de aparenta linişte şi frumuseţe a cerurilor, chipul zeiţei este aşadar cercul roşu al existenţei, cercul care

„tremură" susţinând formele regnurilor, umbre zugrăvite în aer; dar umbre supuse torturii şi suferinţei, căci glasul lumilor (care ia locul muzicii sferelor) e alcătuit din „chiot şi plâns, ţiuit, urlet, suspin". Peste aceste voci ale suferinţei de a fi se înalţă râsul zeiţei, glasul pătruns de „o rece şi cruntă ironie expresie de ironie" care vesteşte nimicnicia aspiraţiei umane spre eternitate. „Umbre" zugrăvite „în aer", prin care voinţa de a fi se realizează, umanitatea este astfel obiectul perpetuu al ironiei divine, iar divinul – care are acum atributele de creator orb ale daimonului – se „demonizează" şi în sens etic, primind semnificaţia de putere creatoare malefică. Ea poate apărea uneori ca demon al speciei, în raport cu care indivizii nu sunt decât actori interpretând un scenariu prestabilit, marionete, instrumente oarbe ale voinţei de perpetuare:

Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră – el trăieşte,
El cu gura voastră râde...

(Scrisoarea IV)

Sentimentul dureros de scindare a fiinţei din *Melancolie* se reactualizează pentru conştiinţa lucidă, martor înstrăinat al existenţei, care identifică, dincolo de un eu-mască, prezenţa străină, impersonală, a demonului, a demiurgului, a acelui „un altul":

Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască,
Demiurg se mişcă-n mine vrând să mă ademenească
Îmi oferă bucuria şi să fiu cu voi de-o seamă
Numai să-mi orbească mintea şi să nu spun cum îl cheamă.[56]

În ultima variantă a poemei *Mureşanu*, eroul, filosof damnat, descoperă că „sâmburele lumii-i eterna răutate". Obiectul proiectului divin nu-l mai constituie perfecţiunea platoniciană, ci realizarea voinţei de a fi. Şi cum „puterea de viaţă" zace în „sămânţa dulce a patimii", împlinirea ei înseamnă triumful răutăţii şi al urii. Moartea devine un vis imposibil, un vis al lui Satan, revoltatul înfrânt, căci lumile sunt condamnate la existenţă veşnică şi fiinţa umană e condamnată (ca-n eternele reîncarnări din *Avatarii faraonului Tlà*) la

o perpetuă întoarcere în viață. Demiurgul demonizat este, el însuși, supus necesității fatale de a crea perpetuu o lume de suferințe pe care e incapabil să o distrugă. Demiurgul devine astfel unealta neputincioasă a propriului său daimon:

Căci vis e a ta moarte cu slabe mâini și reci,
La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită – un vecinic. Ahasver –
Ca cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară...
Puternice, bătrâne, gigante – un pitic,
Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.

În postuma *Demonism* apare imaginea demonizată a zeului – un Ormuz malefic, plictisit în marea-i singurătate, egoist și crud (ca întrupare supremă, prin *unicitate*, a principiului individuației), creator ironic al unei umanități care nu e decât proiecția parodică și neputincioasă a propriei lui înfățișări. Mitologia elină (revolta titanilor), cea mazdeistă (Ormuz și imperiul luminii), cea creștină (rebeliunea lui Satan) multiplică voit sferele care furnizează materialul mitologic ce intră în compoziția imaginii menite să traducă un sentiment al răului de a fi. *Demonism* e un poem-definiție: o definiție ai cărei termeni provin din mitologiile cele mai diverse, grupați concentric asupra obiectului definiției, care este universul din perspectiva suferinței umane. Poemul începe cu o suită de definiții ce dezvoltă o intuiție fundamentală, cristalizată în cuvântul-nucleu „raclă“, cu care debutează și din care crește întregul text:

O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie
Bătute-n ea și soarele-i fereastra
La temnița vieții. Prin el trece
Lumina frântă numai dintr-o lume,
Unde în loc de aer e un aur,
Topit și transparent, mirositor
Și cald.

Sicriu al Pământului (titanul rebel, răpus de răutatea divină triumfătoare), „lumea“ e un spaţiu al pedepsei, un spaţiu închis, sufocant, al putrefacţiei, al ţintuirii, al interdicţiei de a evada spre imperiul celest al luminii:

Ici în sicriu, sub cel capac albastru,
Şi ţintuit şi ferecat cu stele,
Noi viermuim în mase în cadavrul
Cel negru de vechime şi uscat
Al vechiului pământ care ne naşte.

De dincolo, din lumea muzicală a cerurilor în care „îngeri cântă deasupra raclei“ albind lumina şi transformând-o în raza de argint a lumii, pătrund ecouri îndepărtate, „ţăndări duioase / Din cântecul frumos“. În *Demonism*, metafora ia înfăţişarea definiţiei, într-un fel de citire depoetizată a universului, care se constituie de fapt (prin chiar această transformare aparentă a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coşmar „rece“, cu aparenţe raţionale, a lumii. O lume în care umanitatea, jucărie a răutăţii divine, oferă zeului plictisit spectacolul comic al ambiţiilor ei neputincioase:

Ne-am născut noi, după ordin divin,
Făcuţi ca să-şi petreacă Dumnezeul
Bătrân cu comica-ne neputinţă,
Să râdă-n tunet de deşertăciunea
Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el,
Să poată zice-n cruntă ironie:
Pământ rebel, iată copiii tăi!

Corespondentul uman al răutăţii divine îl reprezintă fiinţele demonice care au înţeles că puterea e condiţionată de nedreptate şi că pârghia lumii e răul, dar care doresc, totuşi, puterea. Aceştia sunt (destul de rari la Eminescu) eroii demonici de factură shakespeariană, care formulează un cod al învingătorului bazat pe modelul răutăţii divine; răsturnând vechiul cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodia timpului echinoxial – care corespunde vârstei

demiurgului platonician – şi instalează o vârstă istorică demonizată, ce corespunde unei demonizări a demiurgului. E cazul Bogdanei (un fel de Lady Macbeth) şi al soţului ei, Sas, din drama neterminată *Bogdan Dragoş*. Piesa ar fi urmat să fie, desigur, o „dramă istorică" a descălecatului: fiul lui Dragul, Bogdan, tânărul prinţ vânător protejat de cornul lui Decebal, are viziunea Moldovei paradisiace şi a descălecătorilor ei. Dar, în conflictul dintre Dragul, voievod patriarhal, şi Sas; ucigaşul său, apare prefigurată tema din *Gemenii*, cea a „timpului întors" (motiv prezent şi în *Epigonii:* „S-a întors maşina lumii, cu voi *viitorul* trece"), a căderii în vârsta păcatului, în raport cu care descălecatul lui Bogdan Dragoş ar fi o întoarcere, sub semnul cornului lui Decebal, la vârstele istorice originare.[57]

În *Gemenii*, Brigbelu, dublul demonic al tânărului crai get Sarmis, îi răpeşte fratelui său domnia şi logodnica, întemeindu-se pe o morală asemănătoare celei a Bogdanei din *Bogdan Dragoş:*

Ei! Lumea-i împărţită în proşti şi în şireţi,
Iar patimelor rele viclenii le dau preţ.
. . . .
Şi am văzut virtutea găsind a ei răsplată,
Ce nu numai de oameni – de zei e-nvidiată,
Răsplată prea frumoasă: un giulgi şi patru scânduri
De când văzui aceasta, am stat mereu pe gânduri:
Să-mi stâmpăr lăcomia?

Înfrânt, Sarmis vede în victoria lui Brigbel păcatul care tulbură ordinea străbună a ţării, începutul unui timp al prăbuşirii:

Eu lumii trebuit-am, dar ţie-ţi trebui ea,
Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea,
Tu eşti din a ei milă stăpân şi s-o urmezi
Tu trebui, ca mai bine în scaun să te-aşezi;
Ca nu de vro suflare pe dânsul să te clatini
Căta-vei să iei ochii prosteşti cu nouă datini.
Din Sybaris vei strânge bătrâni cu bărbi boite,
Ca neamului să-i deie năravuri mai spoite
. . . .

Strămoşi pierduţi în veacuri, rânduitori de cete,
Coroana mea ş-a voastră e plină azi de pete.
. . . .
Puteţi de-acum să rupeţi bucăţi a mele flamuri,
Mânjit pe ele-i zimbrul adunător de neamuri.

Vina lui Brigbel este, în primul rând, aceea de a nu-şi fi înţeles condiţia de „geamăn", adică de dublu al fratelui şi victimei sale Sarmis, cu care „Ca umbra cu fiinţa sunt amândoi asemeni". Condiţia de gemeni a două fiinţe (aici, sub raport etic, antinomice) nu defineşte statutul biografic, ci statutul lor ontologic. Brigbel e geamăn cu Sarmis, dar el e, totodată, Sarmis, el e celălalt (*Tat twam asi*, principiul indian al identităţii, este titlul unei alte poezii eminesciene). Călăul şi victima sunt una şi aceeaşi fiinţă şi, lovindu-şi fratele, Brigbel se loveşte pe sine:

Loveşte crud o dată şi cade mort – Brigbel.

Motivul reapare în *Avatarii faraonului Tlà*, unde Eminescu pare tentat de exersarea temei identităţii, nu numai în succesiune temporală (periodica smulgere din somn cataleptic a prototipului în avatari), ci şi sub forma, simultană, a dublului (abia schiţată aici): Vrând să-şi omoare dublul (imaginea emancipată, eliberată de servitutea reflectării, din oglindă), marchizul Bilbao cade răpus.

Dorinţa de putere face din Bogdana, Sas sau Brigbelu expresii exacerbate ale voinţei de a fi, care-i împiedică să vadă identitatea de esenţă (condiţia de *gemeni*) a fiinţelor umane. Demonia lor nu e decât un reflex neputincios al răutăţii divine şi un instrument prin care se instaurează în lume vârsta păcatului, căci rebeliunea lor se reduce la înlăturarea codului etic al epocilor patriarhale. Pornind de la aceleaşi premise (viziunea răului ca pârghie a lumii), Mureşanu va ajunge nu la un cod al învingătorului, ci la un elogiu al lui Satan, arhanghel al morţii care visează stingerea lumilor, adică anihilarea divinităţii malefice, identificată cu voinţa de a fi:

O, Satan geniu mândru, etern, al desperării,
Cu gemătul tău aspru ca murmurele mării...
Pricep acum zâmbirea ta tristă, vorb-amară:
„Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară..."
Tu ai smucit pământul ca să-l arunci în stele,
Cu cârduri uriașe te-ai înălțat, rebele,
Ai scos din rădăcine marea s-o-mproști în soare,
Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare...
Știai că răutatea eternă-n ceruri tronă,
Că secole nătânge cu spaimă o-ncoronă!

Rebeliunea etică, nefastă, a lui Brigbelu e înlocuită la Mureşanu printr-o rebeliune metafizică. Descoperind că răul e sâmburele lumii, Brigbelu devine rău pentru a se plasa, învingător, în miezul existenței, iar Mureşanu neagă existența pentru a distruge răul, principiul ei. Mureşanu face parte din categoria demonilor romantici, care au descifrat în suferința din lume chipul zeului. Demiurg înseamnă, pentru ei, „cel vinovat de creerea lumii". În acest sens romantic, Sarmis este, şi el, un demon. La nunta lui Brigbel, unde sunt invitați zeii dacici (ca pentru a consfinți noua ordine, a nelegiuirii), apare şi Sarmis, nebun rătăcitor în umbra codrilor. Craiul dezmoştenit își blestemă fratele („De propria ta față, rebel, să-ți fie teamă...") şi se opreşte în fața lui Zamolxe, cu regretul că zeul nu poate fi atins de nici un blestem[58]:

Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.
. . . .
Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri..
Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri.

În variante, momentul este urmat de o redactare aproape definitivă a textului publicat antum sub titlul de *Rugăciunea unui dac*. Rugăciunea unui dac îndeplineşte aşadar, în *Gemenii*, funcția de substitut al blestemului neputincios împotriva zeului. În varianta autonomă, poezia începe imnic, cu un elogiu al creatorului, celebrat

ca învingător al haosului şi învingător etern al morţii:

Sus inimile voastre! Cântare aduceţi-i!
El este moartea morţii şi învierea vieţii.

Dar zeul e celebrat, de asemenea, pentru imensa bunătate cu care şi-a revărsat darurile asupra dacului ce i se închină:

Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei.
Şi inima-mi împlut-au cu farmecele milei...

După toată această celebrare imnică, urmează rugăciunea propriu-zisă; pe lângă toate darurile care i-au fost hărăzite, dacul mai cere, cu adâncă umilinţă, unul singur – dar unul care, în ciuda tonului umil, le anulează pe toate celelalte:

Şi tot pe lâng-acestea cerşesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în veşnicul repaos!

Şi tot restul rugăciunii desfăşoară, cu o imensă voluptate a morţii (anulare a creaţiei divine), imaginea „veşnicului repaos", cucerit prin martiraj, prin ruperea tuturor legăturilor cu viaţa (care se dezvăluie, într-un singur vers, nu ca dar divin, ci ca durere):

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte,
Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o –
Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor.

Rugăciunea e un autoblestem, care culminează ironic prin negarea „darului" divin al vieţii[59], pentru care dacul nu poate mulţumi decât refuzându-l, refuzându-l cu patimă, cu dorinţa de a-l distruge, de a-l profana, indirectă profanare a creatorului în creaţia sa:

Astfel numai, Părinte, eu pot să-şi mulţumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,
Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec...

„Norocul să trăiesc" e expresia ironică pentru „durerea-mi", iar zeului celebrat ca „moartea morţii şi învierea vieţii" i se cere să devină dătător de moarte, anihilându-şi creaţia şi negându-se astfel pe sine. Oricât de crucificat, dacul nu e în primul rând un sfânt martir, ci un demon, care aspiră spre distrugere pentru a distruge creaţia zeului malefic, celebrată cu ambiguitate ironică în text. El se întâlneşte, în aspiraţia spre nefiinţă, cu Mureşanu, care suferă tocmai pentru că nu mai poate crede în moarte, nu în moartea individului, ci în stingerea voinţei de a fi:

. . . . dar vezi – mai cred în moarte –
Ai fi prea blând să ai tu în mână-ţi astă soarte,
Aş râde-atunci de viaţă, muncind-o cu dispreţ,
Aş omorî în mine o sută de vieţi
Muncind în mine însumi al firei orice nerv,
Peirea cea eternă în pieptu-mi să o serv...

Foarte adesea, aceşti demoni, rebeli împotriva voinţei de a fi, primesc înfăţişare de călugări, reamintind idealul etic schopen-hauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi, în evoluţia personajelor eminesciene. Sihastru pe malul mării apare în vis Mureşanu, sau călugărul nebun din *Povestea magului*, iar Ieronim, modelul pictorului Francesco pentru Lucifer din Căderea îngerilor, este şi el călugăr. Frumuseţea nobilă a lui Ieronim este frumuseţea marcată de o „durere mândră", durerea îngerului care a pierdut, prin cunoaştere, iluzia paradisului. Căci, în comentariul maliţios al lui Francesco, „demonii sunt îngeri de geniu..., ceilalţi cari au rămas în cer sunt cam prostuţi"[60].

Cei mai mulţi dintre demonii eminescieni, frumoşi ca Ieronim sau ca întunecatul Toma Nour, sunt în esenţă îngeri care şi-au pierdut paradisul. Ei sunt marcaţi (ca personajul din *Codru şi salon*) de „vechea

vină" a inocenței pierdute și de nobila mândrie a cunoașterii ce-i ferește de jocul iluziilor prin care demiurgul inform ademenește mulțimea de „măști" de foc, astru ex-centric și nebun, care tulbură ordinea cosmică. Tânărul din *Înger și demon* răscoală popoare contra ordinii tradiționale, „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe". Iar Toma Nour se știe rătăcit într-o „epocă de tranziție", ale cărei „mizerii" le-ar vrea diagnosticate de un poet mântuitor al spiritualității rătăcite în capcanele timpului. Eroii din *Geniu pustiu* sunt (ca și poetul din *Icoană și privaz*) „nenăscuți în timpul lor"; Ion se simte, prin urmare, nenăscut la punctul acela în timp care ar conveni caracterului lui; însă, sătul și dezgustat de viață, el decide a se arunca întreg în curentul timpului și de a se lăsa dus, dacă nu poate duce. Pentru că o țintă ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el în timp nu e la locul său, de aceea el își alege o țintă secundară, contrapusă naturii lui eterne, și o execută după puteri, căci e fidel principiului: că în timpi mari, chiar dacă acești timpi nu i-ar aparține lui, e o lașitate de a nu fi de nici o partidă."[61] „Timpii mari" sunt timpii revoluției de la 1848 și anul 1848 este, pentru ardeleanul Toma Nour, „anul durerii". Ca și Ion, Toma Nour este un suflet generos, „pustiit" însă de experiența ostilă a existenței. Rătăcit într-un timp istoric de răzvrătire și deznădejde, el mai hrănește, totuși (ca și pașoptiștii din care, spiritualicește, descinde și pe care ar trebui să-i reprezinte ca personaj), visul unei Cetăți a Universului, Cosmopolis, ce ar uni armonios destinele națiunilor eliberate de tiranie. Însă vocația revoluționară a eroului nu mai poartă însemnele unei vârste a încrederii, nu mai are, ca tonalitate sufletească, nimic din entuziasmul pașoptist, ci se grefează pe o imensă dorință de autodistrugere. Înfrânt în Transilvania, Toma Nour va peregrina din țară în țară slujind ideea revoluției, visând libertatea și căutându-și eliberarea în moarte. Ca și eroul din *Andrei Mureșanu* (1871), revoluționarul Toma Nour a devenit un demon torturat de spectacolul răului în istorie, atins de aripile morții, capabil totuși să lupte pentru un viitor paradis al umanității.

Pentru cei „nenăscuți în timpul lor", Eminescu va găsi, mai târziu, o imagine pe care a exersat-o în mai multe împrejurări, dar căreia n-a ajuns să-i dea expresie definitivă: imaginea celor-cu-stea-moartă, din care crește (într-un alt registru tematic) poezia *La steaua*.

Variantele poeziei *La steaua* sugerează tendinţa unei noi definiri (în termeni ce depăşesc limbajul romantic) a categoriei romantice a „damnaţilor“: o stea de mult moartă intră în comunicare cu o singură privire, spre care lumina ei călătoreşte din nefiinţă:

Parcă răsare din adânc,
Din sfânta vecinicie,
Nimeni n-o vede împrejur,
Lumină-ţi numai ţie.[62]

Atracţia dintre astrul mort şi privirea celui ales sugerează o tainică legătură între om şi stea, similară legăturii dintre sufletul-înger şi astrul său originar din *Povestea magului*. Destinul fiinţei umane era legat, în *Povestea magului*, de soarta stelei pe care sufletul-înger o aprindea la naştere – aşa cum în *Luceafărul* destinele umane sunt guvernate de „stele cu noroc“. Dar în această ordine a universului – descifrabilă astrologic – se petrec uneori greşeli, şi astfel se nasc „cei fără de stea“, „minţile oculte“, adică structurile geniale, consubstanţiale divinităţii, libere de orice deteminare în vreuna din ordinile universului. Într-o serie de lucrări pare a se configura însă o altă categorie a umanului: locul celor fără de stea pare a fi luat de cei cu stea moartă. Sunt cei născuţi, oricând, prea târziu, cei torturaţi de nostalgia patriei originare, care s-a cufundat în nefiinţă şi îşi supravieţuieşte doar ca „icoană“ de lumină. Străini timpului lor, ei caută în acţiune, în poezie sau în iubire, punţi de comunicare cu o lume în care rămân neintegrabili. Chiar dacă sunt dăruiţi cu „tinereţe neîmbătrânită (...) şi viaţa făr'de moarte“ (ca Muşat, din *Muşat şi ursitorile*), destinul lor e „blestemul nenduratei ierne“, damnarea unei imposibile aspiraţii:

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adânc şi îndărătnic foarte
De-o frumuseţe cum nu e nici una.
. . . .
Dar nentrupat e chipu-acei iubite
Ca şi lumina ce în cer se suie

A unei stele de demult pierite:

El n-a fost când era, el e când nu e.

Cei cu stea moartă sunt cei care şi-au pierdut, printr-un tragic contratimp, patria cosmică, a cărei nostalgie o hrănesc totuşi. Atunci când nu au semnificaţia de daimon şi nici semnificaţia conexă de demiurg malefic (sau de imagine umană a răutăţii divine), demonii eminescieni nu pot depăşi nostalgia patriei cosmice pierdute. Şi pentru că „în această ordine a realităţii“ (*Sărmanul Dionis*), descifrată de „gândirea trează“ patria cosmică ia înfăţişarea stelei moarte, iar demiurgul se transformă în oarba voinţă schopenhaueriană, spiritul nu va stărui în negaţie, ci îşi va căuta salvarea construind – prin vis, iubire, poezie etc. – universuri armonioase, compensative paradisului pierdut. Aceste construcţii sunt tot atâtea încercări de reintegrare în timpul echinoxial al vârstelor paradisiace.

NOTE

[1] „Cumpăna" reprezintă una dintre obsesiile gândirii eminesciene, prezentată atât în poezie („cumpăna gândirii" din *Se bate miezul nopţii...* şi *Mureşanu*, sau „recea cumpăn-a gândirii" din *Glossă*), cât şi în însemnările manuscrise; v., în special, fragmentele apărute în *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 32, despre Carpaţi: „Este muntele, tatăl al râurilor şi al poporului românesc. Aceasta e cumpăna lui, în care cântăreşte şi faptele şi acest cântar i zice să fie drept". Religia trebuie „să cuprinză înlăuntrul ei o repartiţie de idei astfel încât asemenea cântarului să arate totdeauna că răul este rău, binele bine".

[2], Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.*, p. 37.

[3] Eminescu, *Opere complete*. Poezii. Nuvele. Roman, Teatru. Cugetări. Scrieri: literare, economice, politice şi filosofice. Scrisori. Critica raţiunii pure de Kant, Iaşi 1914, p. 303: „ŞTEFAN, nestatornic, de o beţie tristă. nobil în fundul inimei, dar abrutizat prin pasiune – un mare fond de grandoare – altfel meschin. Caracter melancolic. Sanguinic. Oaches."

[4] *Ibidem*, p. 310.

[5] *Ibidem*, p. 307.

[6] V., în acest sens, observaţiile pertinente ale lui Doru Scărlătescu, *„Părea că printre nouri..." (Observaţii asupra unui motiv eminescian)*, în *Convorbiri literare*, 1975, nr. 3. Definit cu mijloacele stilisticii, motivul în discuţie este cel al „aparenţei". În *Melancolie*, T. Vianu vedea simptomele unei acute „nevroze a depersonalizării" – v. *Poezia lui Eminescu* (1930), p. 54.

[7] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu* (Buc.), Ed. Tineretului, 1969 („Lyceum"), p. 217

[8] Cu varianta „Verde-i umbra nepătrunsă / Unde-o lume e ascunsă"; v. Eminescu, *Opere*, ed. Perspessicius, vol. VI, 1963, p. 523-524.

[9] În limbajul eminescian, opoziţia *număr-cifră* (similară opoziţiei *cuvânt-vorbă* sau *frază*) traduce opoziţia între realitatea originară şi forma ei

degradată, înstrăinată.
[10] I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, I, 1931, p. 311-313; Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 291-292.
[11] În Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Buc., Casa Şcoalelor, 1944, p. 257.
[12] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 485.
[13] Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere D. D. Roşca, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1966, vol. I, p. 72.
[14] *Ibidem*, p. 74.
[15] *Ibidem*, p. 16.
[16] *Ibidem*, p. 111.
[17] Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, în *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1967, p. 138-152; Eugen Todoran, *Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1972 (în special capitolele V şi VI) etc.
[18] Pentru această direcţie de interpretare, v. în special G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cap. *Filosofia teoretică*, în *Opere*, vol. XIII, Buc., Ed. Minerva, 1970, p. 90; observaţiile sunt interesante atât prin ceea ce avansează, cât şi prin ceea ce retractează, în maniera, tipic călinesciană, a epuizării subiectului prin enumerarea şi însumarea poziţiilor contradictorii: „Acum ne putem da seama că mintea lui Eminescu n-avea nimic înrudit cu acest tip abstrus, deşi sublim, de a construi. Dacă maniera lui Schopenhauer e vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a lui Hegel rămâne complet străină şi n-avem dovezi că poetul ar fi citit *Fenomenologia Spiritului*, sau că s-ar fi lăsat câtuşi de puţin captat de dialectica operei. Eminescu face mereu impresia a reproduce despre Hegel vagi generalităţi de manuale.

Dacă Eminescu ar fi citit totuşi atent pe Hegel, el ar fi putut construi lumea din *Sărmanul Dionis* şi pe temeiul lui, la fel cum putea să facă aceasta pe baza lui Fichte".
[19] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IV, Buc., 1933, p. 114-116; traducerea textului, p. 117-119: „Spuneţi-mi, vă rog, cu ce v-a păcătuit nenorocitul cel de Schopenhauer de-l puneţi în acelaşi rând cu domnul consilier aulic Hegel, Fichte, Hartman e tutti quanti?"
[20] „Noi nu vom contesta meritele extraordinare ale marelui filosof german (Schopenhauer, n.n.). În adevăr, el a risipit prin criticile lui energice dominaţiunea acelui filosofism compus din o goală şi stearpă frazeologie pe care Hegel o introdusese şi care a stăpânit spiritele în curs de un sfert de secol" – v. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, ediţie îngrijită de D. Irimia, Iaşi,

Ed. Junimea, 1970, p. 296. Îngrijitorul ediţiei citate plasează articolul din *Fântâna Blanduziei* în secţiunea de *Diverse*, neavând certitudinea paternităţii lui Eminescu asupra textului („Nu avem certitudinea că ar aparţine lui Eminescu pe de-a-ntregul"). Problema paternităţii nu este însă insolubilă. Sursa articolului (Max Nordau, *Minciunile convenţionale ale civilizaţiei noastre*) a fost stabilită de Ibrăileanu şi, mai apoi, de M. Ciurdariu. În contextul polemicii cu editorii „postumelor" eminesciene, Ibrăileanu consideră articolul în discuţie un „plagiat" după Nordau (v. *Ediţiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viaţa românească*, XX, 1928, nr. 2, reprodus în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu, Studii şi articole*, ediţie, prefaţă, note şi bibliografie de Mihai Drăgan, Iaşi, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana"), p. 234-235; articolul „reprezintă, prin partea lui principală, un împrumut din Max Nordau", afirmă şi M. *Ciurdariu (Eminescu şi gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, 75 de ani de la moartea poetului, Buc., E.P.L., 1965, p. 83). Şi articolul lui Eminescu este într-adevăr, cu excepţia pasajului final, un împrumut fragmentar (exact în general, rezumativ pe alocuri) din primul capitol al *Minciunilor convenţionale* (lucrare pe care am consultat-o în traducere franceză: *Les mensonges conventionneles de notre civilisation*, trad. August Dietrich, ed. 11°, Paris, Alcan, 1912). Din Max Nordau ia Eminescu întreaga diagnosticare a pesimismului veacului al XIX-lea, fără a lua însă explicaţia motivelor care generează acest pesimism: contradicţia flagrantă între organizarea socială („minciunile convenţionale ale civilizaţiei" moderne) şi concepţia ştiinţifică despre lume a omului modern. Organizarea socială e anacronică în raport cu această concepţie ştiinţifică, ce se caracterizează printr-o viziune a cosmosului ca „substanţă care are ca atribut mişcarea care, forţă unică în realitate, ajunge la percepţia noastră sub forma a diferite forţe" (p. 25); cosmosul nu mai e homocentric, omul nu are o situaţie privilegiată în natură; legea supremă a naturii este selecţia naturală binefăcătoare etc. Eminescu se desparte de Max Nordau în concluziile articolului său: aprecierea filosofiei hegeliene ca „frazeologie" aparţine poetului român, care temperează, prin ultimele pasaje, caracterizarea întrucâtva ironică a lui Schopenhauer din textul lui Max Nordau. Tot lui Eminescu îi aparţine elogiul final al artei antice, în a cărei reînviere el vede o posibilă terapeutică a pesimismului modern. Obsesii de o viaţă se întâlnesc în acest articol apărut puţin înaintea morţii poetului; din naufragiul unei strălucite inteligenţe, reapare pentru o clipă la suprafaţă credinţa în virtuţile mântuitoare ale artei, ale artei „naive" – cea a antichităţii şi cea populară: „Arta antică, însă, precum şi cea latină din veacul de mijloc, erau lipsite de

amărăciune şi de dezgust, erau un refugiu în contra grijelor şi durerilor; literatura şi artele sunt chemate dar să sanifice inteligenţele de această boală psihologică a scepticismului, (...)

Dacă în autorii antici (...) găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că şi în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară..." (*Art. cit.*, p. 296-297).

[21] Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1965, p. 14.

[22] Ap. M. Ciurdariu, *Eminescu şi gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, ed. cit., p. 104.

[23] Torouţiu, *Op. cit.*, vol, IV. p. 83-84.

[24] *Ibidem*, p. 104.

[25] Textul publicat de M. Ciurdariu, *Eminescu şi gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, p. 99.

[26] Poezia eminesciană a fost văzută ca „poezia gândirii" de către Ştefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, Buc., Ed. Eminescu, 1975; alături de *vis, cânt* şi *plâns, gândirea* e unul din cele 4 motive centrale („stele cardinale") din opera eminesciană; ca atare, eseul lui Şt. Cazimir înregistrează, într-un repertoriu aproape complet, situaţiile în care „gândirea" apare în poezia lui Eminescu, sistematizând avatarurile motivului, fără a se decide însă asupra unui sens general, director. Mai puţin precis, dar mai interesant prin interpretare, este studiul lui Edgar Papu, *Gândire şi gând*, în *Caietele Mihai Eminescu*, III, Ed. Eminescu, 1975; criticul operează între termenii de *gândire* şi *gând* în universul liricii eminesciene o disociere ce ne aminteşte întrucâtva opoziţia heideggeriană dintre cunoaşterea teoretică şi comprehensiunea preontologică. Opoziţia semantică propusă de Edgar Papu e infirmată de foarte numeroase exemple din opera lui Eminescu, şi excepţiile devin atât de numeroase, încât ameninţă, practic, să anuleze regula opoziţiei dintre gândire (= „expresie numai a intelectului") şi gând (= „exponent integral al conştiinţei, în care intră şi afectul, cu toată suita sa de intuiţii satelite"): gândirea nu e o pură expresie a intelectului în *Mureşanu* şi *Se bate miezul nopţii...* („cumpăna gândirii-mi"), *Epigonii* („izvoare-ale gândirii"), *Amicului F. I.* („gândirea lui Dumnezeu"), *Ca o făclie* („raza gândirii cei eterne"), *Mureşanu* („...regina gândirii nenfiinţate"), *Demonism* („gândire-adâncă şi-ndrăzneaţă" a Pământului), *Nu mă-nţelegi* („Tu îmi ucizi gândirea, căci nu mă înţelegi") etc. etc.; în schimb, sensul restrictiv de produs al raţiunii îl are *gândul* în *Memento mori* (podul lui Traian e „un gând de piatră"), *Mureşanu* („acopere tu ziua cu-a gândului ceaţă"), *Icoană şi privaz* („Pe

sufletele noastre, pe gânduri s-a prins bruma") etc. Cu toate că, prin marele număr al excepţiilor, disocierea propusă de Edgar Papu se dovedeşte inoperantă, ea rămâne, totuşi, expresia unui adevăr de adâncime al operei eminesciene, chiar dacă excepţionala intuiţie a criticului întâlneşte numai intuiţia netematizată (deci netradusă prin opoziţii terminologice) a poetului. Pe lângă valoarea în sine a intuiţiei critice, disocierea propusă de Edgar Papu are meritul de a pune discuţia în termeni ontologiei, aducând o perspectivă fructuoasă, prea puţin explorată până acum, în interpretarea operei lui Eminescu.

Asupra sensurilor gândirii în opera lui Eminescu ne-am oprit şi noi, în articolele *Oglinda de aur* (*Tribuna*, 1974, nr. 14) şi *Fiinţă şi gândire în poezia lui Eminescu* (*Cronica*, 1976, nr. 24).

[27] Traducere publicată în Eminescu, *Articole şi traduceri*, ediţie critică de Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, vol. I, Buc., Ed. Minerva, 1974.

[28] După propria mărturisire a lui Nietzsche, care, în comentariile sale ulterioare asupra *Naşterii tragediei*, accentuează componenta hegeliană în detrimentul celei schopenhaueriene: „Cartea e indiferentă din punct de vedere politic – «negermană», cum s-ar spune astăzi –, ea îşi vădeşte hegelianismul într-o manieră şocantă, şi numai în câteva formule se regăseşte aroma de pompe funebre caracteristică lui Schopenhauer" (v. anexele la Nietzsche. *L'Origine de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 227). Despre relaţia Nietzsche–Eminescu („un destin paralel"), v. şi observaţiile din interesanta lucrare a lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Buc., Ed. Univers, 1975, p. 111-112: pentru G. Liiceanu, întâlnirea Eminescu–Nietzsche e dată de „incidenţa fondului de idei şi a limbajului schopenhauerian", dar depăşirea lui Schopenhauer se face în sensuri diferite: în sens etic, la Eminescu, printr-o întoarcere la Kant (interpretare care ni se pare departe de a epuiza orizonturile gândirii eminesciene), în sens estetic, la Nietzsche, „prin postularea dimensiunii tragice (nonpesimiste) a universului elin". Aceeaşi apropiere, în M. Ciurdariu, *Reflecţii pe marginea interpretării „Luceafărul"* (*„Nemuritor şi rece"*), în *Revista de filosofie*, XII, 1965, p. 919-920.

[29] Unele momente ale creaţiei eminesciene par a devansa frapant ontologia existenţială a lui Heidegger sau Sartre. Edgar Papu a definit *Oda* (în metru antic) drept „poate prima valoroasă piesă lirică a existenţialismului" „pe plan mondial" (*Poezia lui Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1971, p. 201) şi a aplicat, cu remarcabil tact critic, unele categorii heideggeriene în interpretarea operei

eminesciene. Cu titlu de curiozitate amintim încercarea stângace a lui Mihail Grădinaru (*Hyperion*, în *Luceafărul*, 1969, nr. 24) de a face din Luceafărul o ilustrare ortodoxă a sistemului lui Sartre din *L'Etre et le Néant*, sistem necitat, dar respectat cu stricteţe, în dauna textului eminescian, care este mai puţin docil faţă de Sartre decât ar dori-o comentatorul său. Or, acest „existenţialism" eminescian se întemeiază nu pe componentele schopenhaueriene, ci pe componentele hegeliene ale gândirii sale (raporturile existenţialismului cu fenomenologia hegeliană sunt binecunoscute).

[30] Ion Constantinescu, *Eminescu*, în *Moştenirea modernilor*, Iaşi, Ed. Junimea, 1975, p. 12-58. V. şi V. Podoabă, *Narcis şi Orfeu*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6. Apartenenţa conştiinţei poetice eminesciene la o vârstă modernă fusese afirmată şi de Alain Guillermou, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1963, p. 57-65.

[31] „Şi astfel fantazia nu mai este reflecţia lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului şi a artistului se ridică în jur în pietrificaţiunea ideilor eterne ce reprezintă (...). Ceea ce numesc capetele ordinare fantazie nu este fantazie, ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe când celor chemaţi (...) li vorbeşte în jargonul lor propriu – celui ales ea-i vorbeşte în limba ei – şi limba ei e armonia lui Plato". (M. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, ed. cit., p. 42-43).

[32] Utilizăm termenii de *expresiv* şi *obiectiv* în sensul pe care li-l dă M.H. Abrams, în *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Traditions*, New York, W.W. Norton & Company Inc. (ed. 1, Oxford University Press, 1953). Pornind de la cele patru elemente recunoscute în orice teorie a operei (opera, artistul, universul exterior şi receptorul), Abrams stabileşte patru tipuri de teorii: *mimetice* (cu accent pe universul exterior), *pragmatice* (cu accent pe receptor), *expresive* (accentul pe autor) şi *obiective* (accentul pe operă).

[33] Eminescu, *Articole şi traduceri*, ed. cit., p. 179.

[34] Numai cu ajutorul puterii magice a runelor, Odin, spânzurat în *frasinul lumii*, îşi împlineşte ciclul renaşterii, al reîntineririi (v. *Walhalla şi Thule*, mituri şi legende vechi germanice, repovestite după izvoare de Mihai Isbăşescu, vol. I. Buc., Minerva, „B. p. t.", 1977, p. 49.

[35] Eminescu, *Despre cultură şi artă*, p. 47.

[36] *Ibid*., p. 49: „Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginele unei naţiuni de vânători or de păstori (...). Acest mod de cugetare, care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii, constituie naţionalitatea ei."

[37] „Poezia modernă e romantism deromantizat", susţine Hugo Friedriche, *Structura liricii moderne*, de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea, Buc., E.L.U., 1969, p. 26.
[38] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 351.
[39] *Ibidem*:

Ea nu ştie cumcă dânsa îţi serveşte de model
Ca să afli adevărul şi nimic decât pe el.

Aceeaşi accepţie a daimonului apare şi în corespondenţa cu Maiorescu. Recomandându-i-l criticului pe Toma Micher, Eminescu sugerează ideea unei audiţii la „Junimea", prin care „Veţi putea cerca pe cale privată demonul care trăieşte în acest om, după părerea mea un demon viguros şi armonic mai cu seamă" (Torouţiu, *Studii şi documente literare*, V. p. 117-119).
[40] Nietzsche, *Op. cit.*, p. 17.18.
[41] Spre care spiritul aspiră, totuşi, ca spre un tărâm mântuitor al frumuseţii, dar pe care nu-l poate atinge decât atunci când se lasă stăpânit de iluzia fericirii, de credinţa în posibilitatea fericirii: „Şi-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice" (*Scrisoarea V*).
[41] În variante, se „mântuie" mistuit de propriu-i *cânt* – v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 125.
[42] Fragmentul e îndelung exersat în variantele *Scrisorii V* – v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 360-361:

Pe când simte că adâncul trage-n jos întreaga lume
Ce atârnă de un cântec şi de-o jale fără nume
. . . .
Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,
Că din jalea ei se naşte armonia cea din sfere.
. . . .
Când în sufletul lui trece trista muzică de sfere
Şi când simte cumcă lumea e atrasă de durere
De tot cade, mereu cade, părăsită de-a ei zei,
Deşi totul se-nvârteşte ca şi-n ziua cea dentâi.

[44] Thomas Mann, *Doctor Faustus*. Viaţa compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten, în româneşte de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, prefaţă de Ion Ianoşi, Buc., E.L.U., 1966, p. 229.

[45] *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 37-42.
[46] Informaţii asupra *Încercării de metafizică idealistă...*, în M. Ciurdariu, *art. cit.*, în *Studii eminesciene*.
[47] Ap. *Ibidem*, p. 100: „Calculul infinitesimal aplicat la toate".
[48] Manuscriptum, 1976, nr. 2, p. 31-35.
[49] Eminescu, *Articole şi traduceri*, ed. cit., p. 323.
[50] Idem, *Despre cultură şi artă*, p. 219: „Când dezvoltarea literaturii ajunge la punctul acela unde scriitorii îşi înving şi-şi dominează limba, deşi încă cu oarecare cheltuială de puteri, atuncea ei scriu mai bine. Momentul ce precedă acestui stadiu se luptă cu o limbă încă barbară, momentul ce urmează se lasă cu totul în largul unei limbi învinsă deja, şi stilul devine de toate zilele, hotărât".
[51] V. Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu* (în special capitolele *Genius şi Daimon*), în *Postume*, cu o postfaţă de Ion Ianoşi, Buc., E.L.U., 1966. Idem, *Demon la Eminescu*, în *Studii eminesciene*, p. 445-450 (sensurile nu coincid însă cu cele pe care le urmărim noi).
[52] „Dacă Hyperion ar fi apărut în amândouă ipostazele cu aceeaşi înfăţişare omenească, din identitatea şi unitatea apariţiilor sale s-ar fi născut ideea *permanenţei* materiale. Eminescu a ales cele două contraste tocmai ca să excludă orice fel de unitate în vremelnica coborâre a *Luceafărului în lumea pământească*" v. Grigore Scorpan. Valoarea simbolică a poemei „*Luceafărul*", în *Mihai Eminescu, Studii şi articole*, ediţie, bibliografie şi indice de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Iaşi, Ed. Junimea, 1977 („Eminesciana"), p. 78.
[53] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Buc., E.P.L., 1968, p. 224-225.
[54] *Ibidem, Op. cit.*, p. 227.
[55] Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 218-219.
[56] V., între variantele *Scrisorii V, Dezgust*, în *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 328.
[57] Drama *Bogdan Dragoş* în *Opere complete*, ed. 1914, p. 276-292. Actul I al piesei se întitulează *Cornul lui Decebal*. Înrudit cu cornul de argint al lunii (*Memento mori*, variante) sau cornul de aur al Regelui Somn (*Mureşanu*, 1876), cornul lui Decebal apare şi în *Muşatin şi codrul*, înzestrat cu aceeaşi putere magică de a învia lumile cufundate în moarte.
[58] Blestemul însemna, originar, o formulă magică prin care se oprea „fixarea sorţii". Sensul se păstrează în fragmentele mitice asiro-babiloniene, unde apare sinonimia „Să te blestem cu blestem mare" – „Am să-ţi fixez o soartă ce

nu va fi uitată; o soartă am să-ţi hărăzesc ce nu se va uita în veşnicie" (*Gândirea asiro-babiloniană în texte*, traducere, notiţe introductive şi note de Athanase Negoiţă, Studiu introductiv de Constantin Daniel, Buc., Ed. Ştiinţifică, 1975, p. 86). Lipsit fiind de destin, zeul nu poate fi blestemat.

[59] Tonul ironic este observat de G. Călinescu (*Opere*, XIII, p. 410), care vede în el o cauză a inferiorităţii *Rugăciunii unui dac* faţă de „arghezianul" blestem al lui Sarmis („Exclamaţiile ironice de mai târziu... scufundă totul"). Pentru Iulian Jura (*Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gamber, 1933, p. 7-19), într-o interpretare cel puţin discutabilă, rugăciunea este un blestem, declanşat, în *Gemenii*, de nedreptatea lui Zamolxes, dar ea rămâne „numai negarea *dreptăţii* lui Zamolxes, iar nu o negare a existenţei şi a puterii zeului" (p. 11). În schimb, sensul de „rugăciune inversă", cu „violenţă blasfematorie", în A. Guillermou, *La genese intérieure...*, p. 186.

[60] *Cezara*, în *Proză literară*, el. cit., p. 76.

[61] Fragmentul în D. Vatamaniuc, *Din laboratorul prozei eminesciene*, în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1.

[62] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 325.

IV

UNIVERSURILE COMPENSATIVE

„...Priveşte-n juru-ţi... lumea-i o feerie,
Te duc prin fericire şi inima-ţi n-o ştie“
(Mureşanu)

Una dintre puţinele poezii citadine eminesciene care nu e nici romanţă, nici satiră, *Privesc oraşul – furnicar*, anticipează frapant, ca tehnică poetică, lirica bacoviană. Privirea neutră contemplă detaşat, de sus, spectacolul mulţimii umane care trece, trece mereu, într-o succesiune de imagini lipsite de orice legătură între ele, cu excepţia legăturii pe care o dă veşnica lor trecere; urechea prinde mulţimea de glasuri şi sunete care se suprapun, şi ele, fără nici o legătură, fără a încerca măcar să comunice, fără a aspira să devină dialog. Senzaţia dominantă e aceea a multiplicităţii, a proliferării de obiecte, fiinţe, voci, care rămân, în ciuda aglomerării umane („furnicarul“), izolate fiecare, într-o singurătate necomunicantă – necomunicantă cu ceilalţi, dar necomunicantă şi cu sine, pentru că toţi trec *grăbiţi*, neatenţi la lume, distraţi faţă de propria lor realitate interioară. Oraşul cu „muri bizari“, „cu strade largi, cu multe bolţi“, e o arhitectură stranie, care are precizia şi lipsa de sens a imaginilor onirice:

Privesc oraşul – furnicar –
Cu oameni mulţi şi muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolţi,
Cu câte-un chip l-a stradei colţ.
Şi trec foind, râzând, vorbind,
Mulţime de-oameni paşi grăbind.

În sunet de clopot, trec preoţi

Citind a cărţilor cuvinte.

În urmă vin ca-ntr-un prohod
Tineri, femei, copii, norod.

Procesiunea care „se scurge-ncet" e urmată, în sunet de tobe, de marşul ostaşilor,

Şi tobe tare-n tact ei bat
Şi paşii sună apăsat;
Lucesc şi armele în şir,
Frumos stindarde se deşir;
Ei trec mereu tarra bumbum
Şi dup-un colţ dispar acum...

O fată, un câine speriat, un băiat fluierând, un cerşetor orb, un hamal încărcat, fiinţe-imagine care se succed, fără să comunice, printre murii bizari şi multele bolţi ale spaţiului citadin... Bacovianismul imaginii, pe care îl dă tehnica, şi nu viziunea poetică, e anulat în ultimele trei versuri ale poeziei:

Şi orologiile bat –
Dar nimeni mai nu le mai ascultă
De vorbă multă, lume multă.

„Cuvintele cărţilor", recitate automat de preoţi ca-ntr-un ritual ce şi-a pierdut înţelesul, sunetele ceremoniale (clopotul, tobele defilării ostăşeşti), dar mai ales mulţimea de glasuri care nu vorbeşte nimănui, discursul continuu care nu comunică nimic şi devine „vorbă multă" – toate aceste voci absurde ale spaţiului citadin care nu se pot închega într-o limbă primesc totuşi, în cele din urmă, un sens: ele sunt forme prin care conştiinţa încearcă să-şi uite spaima de timp. Ceremonialul gol, discursul gol, cuvintele străine (cele „ale cărţilor") acoperă bătaia orologiilor. Spaţiul citadin e un spaţiu al uitării timpului şi existenţa socială e un ceremonial al „trecerii", minuţios organizat, menit să despovăreze conştiinţa de sentimentul timpului. Opus acestei uitări, poezia eminesciană este expresia trăirii atente, concentrate, a timpului. E o poezie în care amintirea sau cuvântul luptă cu „valurile

vremii". E o poezie în care orologiile devin un motiv cheie: greierii, orologii cosmice, măsoară timpul echinoxial; poezia interiorului e, în mare măsură, aceea a auzului concentrat, care caută pulsul timpului şi-l trăieşte cu voluptate:

Şi-s fericit... Pulsează lunga vreme
În orologi cu paşii uniformi...
(Dormi!)

Poate această apropiere între timpul echinoxial şi timpul petrecut în recluziunea paşnică a odăii dă aspectul de „natură" caracteristic multor interioare eminesciene, invadate de paianjeni, de şoareci, de bălării, care nu înseamnă lipsă de confort, ci fericită acceptare a spiritului de a-şi apropia ritmurile naturale ale timpului echinoxial. Ţârâitul greierilor prelungeşte ritmurile timpului cosmic în interioarele eminesciene şi aceste ritmuri generează, direct, poezia:

Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.
(Singurătate)

Un timp cascadă cade asupra noastră, simţit şi îmblânzit de conştiinţă:

De asupră-ţi şi-mprejuru-ţi vremea parc-auzi căzând
Ici în valuri tânguioase, colo dulce picurând.[1]

Poezia şi visul se exersează în a întoarce înapoi „roata vremii", trecând prin „punctele de solstiţiu" ale fiecărei civilizaţii, spre timpul ei echinoxial, în care şi-a gândit zeii şi şi-a construit miturile (*Memento mori*). Gândirea poate realiza veşnicia fie ca eternă repetiţie (timp echinoxial), fie ca timp tragic, ca trup al timpului mort (în *Scrisoarea I*, „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie"). Ca să gândească, răzbunător, sfârşitul timpului, conştiinţa trebuie mai întâi să iasă de sub imperiul lui, adoptând, ca-n *Scrisoarea I*,

perspectiva de ochi cosmic a lunii şi abandonând timpul prizonier în ritmurile mecanice ale ceasornicului:

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare (s.n.).

Poezia, transcripţie a ritmurilor temporale (*Singurătate*), corectează astfel distracţia auzului şi demistifică formele de ceremonial absurd, de *convenţie*, prin care existenţa socială îndepărtează fiinţa umană de realitatea originară a temporalităţii ei. În oraşul – furnicar, singur auzul poetului mai vrea şi mai poate să prindă, sub zvonul de vorbe fără sens, glasul orologiilor ce bat.

Vârsta pe care am numit-o a gândirii critice este, socialmente vorbind, o vârstă a gândirii înstrăinate. Existenţa socială devine *farsă, convenţie, teatru de păpuşe*, perpetuând inconştient forme pietrificate de existenţă, acum lipsite de sens, ca un ritual care şi-a pierdut semnificaţia magică. Faţa devine *mască*, sentimentul devine *convenţie*, cuvântul devine *vorbă* (*minciună* sau *frază*), sacrul număr pitagoreic devine *cifră*. Automatismul ia locul existenţei autentice, pe care o mimează profanator într-un veac care se teme de vis şi poezie. „într-un veac / În care poezie şi visuri sunt un fleac“ *(Icoană şi privaz)*, într-un veac al „prozei“ şi al sterilităţii gândirii. Mimarea profanatoare a valorilor autentice este, pentru Eminescu, trăsătura caracteristică a existenţei sociale. Să precizăm însă: nu a oricărei existenţe sociale, căci şi organismul social îşi are timpii săi aurorali, prin excelenţă creatori, de care se rupe însă în clipa când mitul moare, gândirea se înstrăinează şi „frazeologia“ ia locul limbajului credinţei. Articolele politice ale lui Eminescu precizează termenii: societatea înstrăinată (marcată, acolo, de inautenticitatea formelor fără fond) este societatea burgheză, opusă statului patriarhal care creştea pe ideea confuziei magice între cetate şi codru. Conservatorismul politic al gazetarului Eminescu nu e conjunctural, ci structural, cu precizarea că prin conservatorism Eminescu, spirit politic lucid, nu înţelege întoarcerea la statul patriarhal din evul mediu, oricâte nostalgii l-ar îndemna într-acolo[2], ci re-autentificarea unei gândiri politice străine

(importate) în plin secol al XIX-lea. Serbările de la Putna sunt o asemenea încercare de reactualizare, de revitalizare în conştiinţe a rădăcinilor fiinţei noastre naţionale. Faptul acesta i se pare lui Eminescu întru totul posibil, pentru că (spre deosebire de „pătura superpusă", care aparţine unor rase epuizate) românii sunt încă în plină tinereţe etnică, sunt „un popor tânăr, sănătos, bine întemeiat"[3]; căci „tinereţea unei rase nu atârnă de secolii pe care i-a trăit pe pământ. Orice popor care n-a trecut încă prin corupţia şi mizeriile ce le aduce cu sine o civilizaţie înaltă, dar în decadenţă, e un popor tânăr."[4] Campaniile politice de la *Timpul* urmăresc, pedepsitor, o demistificare a frazeologiei liberale burgheze, aşa cum poezia eminesciană urmăreşte să redea fiinţei uman sentimentul autentic al existenţei[5], chiar dacă el se bazează pe conştiinţa tragică a existenţei supusă legilor temporalităţii. Satira eminesciană sancţionează îndepărtarea gândirii de orizonturile gândirii autentice, printr-un gest de violentă smulgere a măştilor şi de comparare cu imaginea coincidenţei ideale între vis şi gândire, ceea ce dă structura biplană (de odă şi satiră, spunea D. Popovici[6])a *Scrisorilor*; elegia eminesciană realizează şi permanentizează sentimentul existenţei fiinţei în timp. Dar, în afară de satiră şi elegie, poezia eminesciană caută şi alte moduri de recuperare a universului armonic, originar şi autentic, printr-o sumă de experienţe, de astă dată nu sociale ci individuale. „Universurile compensative" sunt rezultatul acestui efort de reautentificare a existenţei.

1. POEZIA

„Şi am urmat cântării..."
(Mureşanu)

„Într-un secol de nimic", când „în lumea cea comună a visa e un pericul, / Căci de ai cumva iluzii eşti pierdut şi eşti ridicul", poezia şi-a pierdut substanţa (visul sau iubirea, devenită „un lanţ / Ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi") şi şi-a pierdut raţiunea de

a exista, pentru că ea nu mai are cui să se adreseze („Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?"). Această viziune a prezentului apoetic din *Scrisoarea II* se poate exprima doar în registrul satirei, căci „azi" devine un timp ce se lasă definit numai în termeni negativi, numai prin opoziție cu universul postulat de vizionarismul poetic. Teritoriile poeziei pot fi recuperate însă printr-o opoziție programatică a spiritului poetic față de spiritul rătăcit în istorie. Poezia are de recuperat virtuțile originare ale limbajului, în lipsa cărora cuvântul devine „vorbă". Posibilitatea de existență a poeziei e legată de posibilitatea comunicării autentice[7] – or, degradarea „publicului" marchează tocmai o fundamentală criză a comunicării. De aceea, spre a redeveni posibilă, poezia trebuie să-și creeze nu numai *limbajul*, ci și *publicul* („receptorul" ideal), pe care Eminescu îl va căuta în *Odin și Poetul*; poezia trebuie, de asemenea, să-și recupereze pierduta *substanță*, coborând spre germenele de armonie al lumilor, pe care i-l restituie lui Mureșanu gândirea purificată prin adâncirea în tărâmuri onirice.

Odin și Poetul încearcă o recuperare a spațiului mitic al poeziei, traducând în imagini spațiale (Marea înghețată, labirintele de nea etc.) teritoriul inefabil al comunicării între bard și publicul său – divin sau eroic –, cu care se întâlnește în comunitatea de limbaj a visului și a aspirației. Dar, pentru a regăsi patria pierdută a poeziei, spiritul parcurge, în *Odin și Poetul*, un traseu al coborârilor, al adâncirilor în sine, condiționat de smulgerea din spațiul damnat al prezentului. Pentru că prezentul e marcat nu de consonanța, ci de antinomia poetului cu lumea sa, poemul începe printr-o marcată opoziție „ei" (mai apoi, „voi") – „eu":

> Ei *cer să cânt... durerea* mea *adâncă*
> *S-o lustruiesc în rime și-n cadențe*
> *Dulci ca lumina lunei primăvara*
> *Într-o grădină din Italia.*

„Ei" însemnează „damele" ce suspină la atingerea poeziei, dar se refuză poetului; însemnează „juni nătângi" ce recită

. . . . versuri de-ale mele
Spre-a coperi cu-expresia adâncă
Unei simţiri adevărate – nişte mofturi;

însemnează cei „deşerţi şi răi", cărora suferinţa captată în poezie (suferinţa autentică a poetului) le împrumută înfăţişarea sentimentului adevărat, „animându-i". Iar „voi" însemnează cei care, în deplină sinceritate, pot trăi „durerea / Adevărată şi neprefăcută" a cântării, salvându-se astfel de propria lor durere în plâns – în plânsul pe care l-au furat poeziei:

Voi le citiţi, ca să puteţi a plânge
– Căci prin isvor de lacrimi mor dureri.

Dar, fie că e utilizată ca un limbaj-mască, acoperind vidul interior al celor „deşerţi" (care devin pentru Eminescu, automat, şi „răi", căci vidul interior se nuanţează de îndată etic), fie că e receptată ca limbaj de comunicare a durerii, poezia – devenită instrument de comunicare socială – îi este întotdeauna răpită poetului, celui care, singur, o trăieşte şi o rosteşte în deplină autenticitate. Poetul este, astfel, singurul exclus din sfera comunicării sociale, pe care tocmai poezia o face posibilă. El e socialmente condamnat la eternă singurătate, pentru că limbajul poeziei se naşte tocmai ca un strigăt al acestei singurătăţi. Celebrând poezia, societatea („ei" sau „voi") sacrifică poetul:

. . . . . La mine,
Ce singur stau cu fruntea-ntunecată,
Ce nu pot plânge pentru că durerea
Ochii-mi a stors şi sufletul meu aspru
L-a împietrit... la mine
Nimeni nu va gândi, nici a gândit.
La ce? Au nu ştiu ei cu toţii
Că dacă vor seca a mea fdurere
Cu mângâieri – atuncea şi isvorul
De cânturi va seca...

Rătăcit într-o lume care nu-i aparține, poetul visează șansa de a se smulge din acest timp străin, cufundându-se printr-o moarte rituală (înecul în ghețurile veșnice) în spațiul etern identic sieși, *senin*, glacial și pur al mării înghețate. Aceste adâncuri oceanice, a căror arhitectură e cea a labirintului de nea, a căror substanță pare a fi mai puțin apa și mai mult lumina captată în structura stabilă a cristalului, a căror materie are durata eternă și transparența luminiscentă a ghețurilor veșnice, aceste adâncuri de „noapte clară" sunt adâncurile lumii (conținând în germene și reflectând armonia de imens cristal al cosmosului) și, totodată, adâncurile cosmotice ale ființei ce se regăsește și se eliberează de opacitatea risipirii ei în timp (de „întunecarea" ei din *Trecut-au anii*...). Întors spre sine în cea mai pură dintre singurătăți, poetul visează să se „înece" în spațiul luminescent și autarhic al poeziei, transparenta raclă pe care și-a construit-o el însuși. Marea înghețată era mormânt și, în același timp, spațiu al resurecției întru eternitate promis consolator, în variantele poemei *Gemenii*, poetului rebel, blestemat de zeul Soare. Poetului – pedepsit cu orbirea pentru vina de a-i fi blestemat pe zei – i se promite acolo o nouă vedere, vederea adâncurilor lumii, pe care oceanul-mormânt are să i-o dăruiască; îngropat, la apus, în adâncurile Mării înghețate, ochii săi morți vor renaște într-o privire cosmică, spre a contempla aurora boreală și „stelele lucitoare". În *Odin și Poetul*, integrarea în spațiul pur al ghețurilor veșnice nu mai apare ca o promisiune divină, ci ca o aspirație a spiritului însingurat în lume:

O, mare, mare înghețată, cum nu sunt
De tine-aproape, să mă-nec în tine!
Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,
Ai răcori durerea-mi înfocată
Cu iarna ta eternă.

Treptat, conștiința visului (circumstanțierea prin optative) se pierde, amintirea spațiului real e îndepărtată și, odată cu apariția lui Decebal la masa lui Odin, visul se instaurează cu certitudinea unei noi realități, în care spiritul – salvat dintr-o etapă istorică a gândirii înstrăinate – își

descoperă adevărul său adânc, recuperându-şi vârsta gândirii mitice:

Şi zeii mângâind lungele barbe,
Nălţând privirea-n bolţile antice
Spre a-şi reaminti dulci suveniri,
M-ar asculta *spunând de lumea*
Cea de pitici, ce viermuieşte astăzi.
....
Dar un bătrân ce sta-*ntr-un colţ de masă*
Ridică *supa lui cu mied... (s.n.)*

Întâlnindu-l pe Decebal (sau creându-l în visul poeziei), poetul este definitiv admis în spaţiul divin şi existenţa lui îşi recuperează acum sensul din începuturi:

Am răsărit din fundul Mărei-negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceruri am privit şi pe pământ
Şi-am coborât la tine, mândru zeu,
Şi la consorţii tăi cei plini de glorii.
De cântec este sufletul meu plin.

Apollo nordic, Odin – zeul care vindecă durerea de a fi. Împărtăşindu-se, ritualic, din cupa cu auroră a zeilor, poetului i se dezvăluie structura limpede a imperiului adâncurilor şi sensul apolinic al frumuseţii, care nu se află în sfâşiere şi rupere, ci în seninătate:

– „*Sărman copil – zice bătrânul zeu –,*
De ce răscoleşti tu toată durerea
Ce sufletul tău tânăr a cuprins?
Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrâne,
În arderea şi-amestecul hidos
Al gândurilor unui neferice
E frumuseţea. Nu – în seninul,
În liniştea adâncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,

Unica frumusețe...

. . . . .

...Din cupa mea de aur bea auroră
Ș-între seninul blândei diminețe
În pieptul tău . . . .

. . . . .

Și-atunci să cânți! Vei ști ce e frumos".

În „noaptea clară“ a zeilor din adânc sunt labirinte de neauă, cu „coloane nalte, bolți arcate splendid“, a căror umbră luminoasă e captată în versuri ce prelungesc în ecouri infinite orizontul printr-un joc al vocalelor lungi (ca un joc de amânare a marginilor lumii), legate prin obsesiva repetare a lichidei *l*:

„Prin ele lune lin ardeau..."

Întrupare supremă a visului apolinic proiectat în limbajul mitologiei nordice, zâna care cumulează funcțiile de simbol al poeziei. al frumuseții și al iubirii e o „Valhaidă“ ce corespunde, peste timp. Valhaidei celebrate, încă stângaci, în prima variantă a poemei *Serata* și devenită, apoi, Ondină. Zeița din imperiul lui Odin e un „blând copil al mării“ – dar *blând* este și Odin, *blânzi* sunt zeii lui care știu râde cu ochii lor albaștri, blând e visul morții în adâncurile mării înghețate. Zeița e „dulce“ ca rimele și cadențele poeziei:

. . . . o copilă dulce-înaltă
Subțire ca-ntruparea unui crin.
Frumosu-i păr de aur desfăcut
Cădea până'la călcâie, haina-i albă
Udă părea de moale – strălucită
Cuprindea membrii ei dulci și zvelți...

Blândă și dulce, Valhaida din *Odin și Poetul* poartă așadar însemnele divinului și ale poeziei. Coborând dincolo de durere, dincolo de „furtună“, de „ardere“ și de „amestecul hidos al gândurilor“, poezia descoperă sâmburele luminiscent din miezul lumilor, imaginea

apolinică a frumuseții din „noaptea clară" a adâncurilor. Pierdut în istorie, înmormântat sub opacitatea timpului ce crește, Odin reînvie în spațiul mitic al poeziei. Reînvie *senin, râzând*, împreună cu eroii dacici și cu zeii nordici, al căror surâs blând luminează adâncurile conștiinței[8]. Poezia nu e expresia spaimelor subconștientului, ci a luminii cosmotice din adâncuri.

În spațiul cântecului își află salvarea și Andrei Mureșanu în ultima variantă a poemei (1876), ale cărei prime înfățișări, dominate de ideologia pașoptistă, le-am urmărit deja. Politică la 1869, politico-filosofică la 1871, poema dramatică *Mureșanu* se emancipează în ultima variantă de orice aluzie istorică. Tabloul I al poemei se desfășura (la 1869 și 1871) într-un peisaj montan „de o romanticitate sălbatică": stânci surpate, „brazi acățați de vârfuri de stânci, unii frânți și răsturnați de vijelii și torente", „turnul vechi și negru al bisericii" unui sat ale cărui „ruine încă fumegânde" susțin simbolic sensurile naționale și istorice din durerosul monolog al lui Mureșanu. În ultima variantă, indicațiile de decor atenuează excesele alegorismului romantic și elimină aluziile la istoria recentă a Ardealului, transformând meditația „națională" a eroului într-o serie de neliniștitoare întrebări asupra condiției umane. Acțiunea e plasată acum într-un spațiu stilizat, marcat de însemnele vechimii și ale timpului captiv în orologiul din turnul de piatră, în care „se zbate miazănoaptea" – dar nici un sat fumegând nu mai aduce aminte, în acest peisaj al singurătății, de pulsul istoriei. Erou național și profet al lumii în prima variantă a poemului, demon, salvat prin credința în destinul eroic al neamului său în a doua, Mureșanu este acum o ființă aflată la cumpăna timpului, la ora 0 a miezului de noapte, la vama dintre somn și trezie, dintre viață și moarte. „Ochi treaz", gândire torturată de marile întrebări privind sensul vieții și al suferinței umane, Mureșanu urmărește, cu luciditatea damnată a demonului, sâmburul lumii, care e răul, refuzându-se somnului, fericitei regresiuni în „regia gândirii nenființate" la care s-ar putea ajunge prin „gând făr'de ființă" (adică prin gândirea liberă, ne-realizată în ordinea existenței). „Regia gândirii nenființate" este tărâmul deplinei libertăți, al gândirii în stare de pură potențialitate, în care puterea divină (ce nu

şi-a vădit, încă, vocaţia răului) poate întâlni gândirea umană creatoare.

În turnul vechi de piatră cu inima'de-aramă
Se zbate miazănoaptea... iar prin a lumei vamă
Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies:
Şi somnul, frate-al morţii, cu ochii plini d-eres,
Prin règia gândirii nenfiinţate trece
Şi moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece;
Cu gând făr' de fiinţă a lumii frunte-atinge –
În minte fericirea, mizeria i-o stinge.
Când totul doarme-n zvonul izvorului de pace,
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.

Fascinată de imaginea răului universal, gândirea trează a eroului demonic descoperă înfăţişarea de demon neputincios a demiurgului condamnat să creeze, perpetuu, lumi închinate suferinţei, dar incapabil să le dăruiască moartea, negându-şi creaţia. Blestemul şi batjocura se întâlnesc în monologul eroului, a cărui gândire a atins limitele ultime ale disperării:

Te blestăm, căci în lume de viaţă avui parte!
O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie,
Comediant bătrâne cu glas de vijelie!
. . . .
Puternice, bătrâne, gigante – un pitic,
Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic.

Peste disperarea gândirii se ridică însă glasul legănător al viselor, cântecul faustic al elementelor care trebuie, aici, nu să re-închege fiinţa din începuturi, ci să o sustragă lucidităţii gândului şi să-i dăruiască imperiul iluziei – al visului, al somnului, al poeziei –, adică să-i permită accesul în „regia gândirii nenfiinţate". Căile spre tărâmul armoniei sunt vegheate de Regele Somn şi accesul se face printr-un descântec de uitare:

Lină! Soră! pe-a lui frunte
Stai şi farmăcă gândirea,

Să trăiască-n vremi cărunte
Și să-și uite toate firea.
Du-l pe țărmul vechi al mării,
Fă-l călugăr trist și slab,
Îl închină lin uitării,
Dă vieții alt prohab...

Fața onirică a lui Mureșanu, călugăr „închinat uitării", se va plasa sub semnul „gândirii fermecate", adică va descoperi pierduta stare de *farmec* din vârstele aurorale ale existenței. În tabloul II, dominat de magia Regelui Somn, peisajul se transformă într-un spațiu oniric, cu imense întinderi marine, cu un templu-domă-mormânt ruinat, cu insule-sarcofage acoperite de „poiene uriești" care răsar și se scufundă din nou în apele primordiale, celebrând, în „dulcea voluptate/ A nopții adânci", eternul ciclu al nașterii și al morții. O vegetație uriașă, o explozie luxuriantă de fructe, de flori și de arbori (unii, cu însemne thanatice) acoperă insulele-sarcofag, aplecându-se înspre apele care sunt, în același timp, materie primordială, oglindă a lumilor și spațiu mortuar:

Se leagăn visătorii copaci de chiparos
Cu frunza lor cea neagră uitându-se în jos
În ape... Iar prin crenge de-un verde-adânc de jale
Se-oglindă-n apa-albastră de aur portocale...

În „noaptea clară", codrul învie în sunetul cornului de aur al Regelui Somn, care trezește duhurile pădurii într-un fel de shakespearian regat al zânei Mab, transpus în registrul universului mitic al Daciei: „Chipuri rătăcite din lumea solitară / A codrilor", „genii șăgalnici", „zimbrii zânei Dochii", „caii albi ai mării", „duhuri cu suflet de miresme" înfioară noaptea cu străfulgerări de lumină și cu atingeri imateriale:

Zburați prin crenge negre ca străvezie iesme,
Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa,
Pe corpuri albe haină de diamantină brumă

Să scânteie în umbră, să spânzure feeric –
Treceți încet prin aer călcând pe întuneric.

Cornul de aur al Regelui Somn are virtuțile magice ale cornului lui Decebal din *Bogdan Dragoş* sau din *Muşatin şi codrul*, unde pădurea – care e o cetate „întunecată" de somn şi cufundată în vrajă – ştie că vraja va fi ruptă când va răsuna cornul regelui dac,

Căci la sunetul de corn,
Toate-n viață se întorn.

Virtuțile sale sunt similare virtuților cornului de argint al lunii, care învie vechea împărăție a codrilor şi apare asociat (în variantele poemei *Memento mori*) cu momentul reintegrării cosmice prin moarte:

Aş vrea ca la-a mea moarte pădurile să-nvie
În toată-a lor antică şi sfântă măreție.
Imperiu să devie, regina din stejar
Puternică în lume să redevie iar.
. . . .
Fiindcă vreau, părinte, o-ntreagă-mpărăție
La moartea mea cea tristă din noapte să învie,
Şi fiindcă simt că viața-mi curând se va sfârşi,
Ți-încredinț cornul lunei – să-l suni, când voi muri.[9]

Pe mările somnului, Mureşan, încoronat cu ramuri de fag, pluteşte – asemenea zeului Njörd – în barca trasă de lebedele sacre, păsările sfinte ale morții din mitologiile nordice. Mântuit de demonia gândirii treze, filosoful dezgustat cedează puterii magice a visului, a iubirii şi a poeziei, recâştigând sentimentul pierdut al armoniei cosmice. Din acest moment, eroul faustic al lui Eminescu îşi regăseşte condiția lui primă – aceea de poet – şi se dăruieşte voluptății cântecului. Pentru Mureşanu, somnul nu este decât o cale de purificare a gândirii, de recuperare a virtualităților ei creatoare şi de reîntoarcere înspre magia verbului poetic. Cântecul său atrage „din noaptea neființei" imaginea

frumuseţii perfecte – „Chipul" adorat, „Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc", care nu e decât „umbră a cântării". Cântecul său trezeşte surâsul dureros al bătrânului Demiurg obosit şi-l inspiră „De cugetă lumi nouă". Cântecul său concurează puterea creatoare din începuturile lumii şi-i corectează erorile din clipa când păşeşte, condus de Somn, în „règia gândirii nenfiinţate". Sub semnul morţii-naştere (insulele-sarcofage), îngânat de glasul Sirenei ce promite iluzia fericirii, Mureşanu trece purificat prin peisajele luxuriante şi lunecătoare ale somnului, grele de conotaţii thanatice, şi îşi descoperă mântuirea în cântec[10]. Cântecul nu mai este însă acum un imn paşoptist al „deşteptării"; dimpotrivă, el se naşte din apele somnului, legănat de glasul regăsit al elementelor primordiale, îngânat de pasul duhurilor străvezii din codrii treziţi în noapte la sunetul cornului de aur şi fermecat de vocea Ondinei, duh al elementului acvatic. Cântecul regăsit prin somn, în tărâmul liber al gândirii nenfiinţate, descoperă şi dăruieşte fiinţei armonia platoniciană a lumilor din începuturi, depăşind astfel suferinţa de a exista în universul instituit de răutatea divină.

2. SOMNUL ŞI MOARTEA

„Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu."
(*O, mamă...*)

„Structural romantică, opera lui Eminescu (susţine G. Călinescu) are două limite între care pendulează: sentimentul naşterii şi sentimentul morţii. (...) Toată existenţa cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă, şi când nu aparţine de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puţin forma tipică a visului. (...) Locul visului e somnul, şi e curios a vedea cât de mult a cultivat poetul acest început de extincţie a conştiinţei."[11] Acest început de extincţie a conştiinţei este însă, de fapt, în marile poeme eminesciene – consideră Ion Negoiţescu –, „o altă trezie, mai grea, mai originară, în care sufletul îşi recâştigă unanima substanţă"[12]. Am adăuga: somnul nu e

numai anestezic al suferinţei sau cale de iniţiere în unitatea cosmică primordială; gândirea din vis este, în primul rând, o gândire care şi-a redobândit libertatea. De aceea, prin poezia eminesciană trece adesea, cu faţa de o paloare marmoreană, cu fruntea încununată de flori de mac, cu bucle lungi şi blonde, cu aripi de argint ce „sună" în zbor, cu cornul de aur care trezeşte pădurile, umbra suavă a îngerului sau a regelui Somn. „Beat de a visului lungă magie", feciorul de împărat fără stea din *Povestea magului...* era purtat de îngerul Somn în zbor voluptuos spre „stelnicul plai" – şi *„sufletul liber* (s.n.), privirea sânţită" descoperea legile armoniei lumilor astrale. Sentimentul de libertate pe care-l dă visul este explicat, în *Mureşanu*, prin capacitatea lui de a ieşi din hotarele universului instituit şi de a pătrunde în structurile potenţiale ale lumii, în „regia gândirii nenfiinţate".

Născut din adâncurile somnului, visul ia, în *Mureşanu*, înfăţişarea cântecului. Lumile din vis sunt asemănate, în *Povestea magului călător în stele*, cu lumile create în poezie de gândirea genială. Gândirea din vis e aşadar consubstanţială gândirii demiurgice, şi visul ar fi o intermitentă stare de genialitate a fiinţei. În *Epigonii*, una dintre înfăţişările mitice ale poeziei (reprezentată prin Alecsandri) era aceea de instrument prin care se exprimă visul cosmosului („Visul apelor bătrâne şi a stâncilor cărunte..."), căci lumile eminesciene trăiesc cu vocaţia universală a visului: „undele visează spume", pustia Egiptului îşi visează „gândul de piatră", Memfisul, Nilul e „înecat în vecinici visuri", Grecia e un „vis al mării calde" şi, în general, civilizaţiile din *Memento mori* se nasc împlinind un vis cosmic şi decad trăindu-l. De aici, sinonimia între *vis* şi *gândire* din opera lui Eminescu, sinonimie semnalată de Şt. Cazimir.[13] Este vorba însă de o sinonimie parţială, căci, dintre formele gândirii, visul poate fi echivalat cu ceea ce am numit (în termeni eminescieni) „gândire fermecată", cea pe care descântecul Somnului din Mureşanu o instituie prin magie selenară („Lună, Soră! Pe-a lui frunte / Stai şi farmecă gândirea..."). În accepţia lui majoră, Somnul este, aşadar, calea pe care gândirea (gândirea din vis) îşi regăseşte libertatea şi forţa ei demiurgă, fiinţa redobândeşte starea pierdută de *farmec*, iar universul redevine feeric şi muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic

platonician. Sensurile secundare ale visului sau „visării" ca *reverie*[14] semnifică încercări ale gândirii de a-şi redobândi libertatea strâvilind agresiunea lumii „înfiinţate". Reveriile adolescentine evocate în *Scrisoarea II* sunt asemenea proiecţii ale stării de farmec asupra lumii celei aievea:

Atunci lumea cea gândită pentru noi avea fiinţă,
Şi, din contră, cea aievea ne părea cu neputinţă,

iar privirea visătoare a tinerilor eroi eminescieni dezvăluie în lume un spaţiu ascuns al „farmecului". Ochii migdalaţi ai lui Dionis „înotau în orbitele lor (...cu) acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră", pierzându-se în „acea intensivă visătorie care stă câteodată atât de bine băieţilor[15]. Când gândirea trează pierde însă capacitatea de a visa, când ea se demonizează descoperind răutatea divină, spaţiul oniric devine singurul teritoriu posibil al visului şi principala cale de reîntoarcere spre armonia din începuturi a lumilor, în care fiinţa se integrează prin starea de *farmec*. Hyperion, steaua interzisă, nu i se poate arăta Cătălinei decât în vis [16].

Sunt cu totul excepţionale cazurile în care visul nu e, în opera lui Eminescu, decât o prelungire şi o repetare a existenţei treze. Ieşiţi din circumstanţierile spaţiale şi temporale, ajunşi pe lună (astrul magic, adică în inima de vis a universului, impunând în vidul cosmic arhitectura gigantică dictată de propria lor gândire, eroii din *Umbra mea* adorm împăcaţi, *visând ceea ce au*, căci somnul lor „nu era decât o repetare magică a vieţei (lor) fără dorinţe"[17]. Această coincidenţă ideală între vis şi realitate e un caz de excepţie într-o operă care postulează, dimpotrivă, perpetua depăşire a realului prin vis şi prin gândire. Situaţia din *Umbra mea* e reluată în *Sărmanul Dionis*, dar e reluată aici în termeni caracteristic eminescieni, adică în termenii unei gândiri în care visul transcende întotdeauna realul, chiar dacă „realul" nu e decât o proiecţie materializată a unui vis anterior. În paradisul selenar din *Sărmanul Dionis*, visul nu mai e repetarea magică a existenţei treze, ci el dezvăluie o nouă treaptă a organizării cosmice, inaccesibilă arheului: templul păzit de ochiul lui Dumnezeu şi de

ininteligibilul „semn arab"[18].

Celui „nenăscut în timpul său", celui rătăcit într-un timp istoric străin, visul îi va oferi imagini paradisiace compensative, ca o îndepărtată solie a patriei sale cosmice, a stelei sale moarte. Destinul lui Toma Nour e marcat de trei mari visuri simbolice, care transfigurează trei momente de supremă suferință ale existenței sale, traducându-le în limbajul armoniei cosmice: la moartea mamei sale, Toma Nour, copil, adoarme pe mormântul proaspăt şi se visează pătrunzând, cu înfăţişare angelică, eliberată de povara lutului, în grădinile paradisului: „Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele, pân-am dat de o lume de miros şi cântec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de nestimate, cu flori de lumină, şi în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinei acoperite toate cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde (...) sânți în haine albe (...) cântau cântece de prin vremile de pe când nu era încă lume, neci oameni..."[19]. La moartea iubirii, adică atunci când Poesis – silită de mizerie şi suferință – îl trădează, Toma Nour încearcă să se sinucidă şi-n acest somn semimortuar îşi visează iubita, absolvită de păcat, în insulele morții, care sunt, poate, Insulele fericiților, miticele *Isole lontane* ale Renaşterii. Ca şi în primul vis, accesul în spațiul sacru pare condiționat de o moarte rituală: „Murisem! M-am trezit deodată într-un codru verde ca smaragdul, în care stâncile erau de smirnă şi izvoarele de ape vergine şi sânte. Printre arbori cântau privighetori cu glasuri de înger (...). În depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamătul frunzelor sale cânta o melodie molatecă şi lină ca aceea a undelor adormite. (...) Rătăcii ce rătăcii prin pădure, până dedei de un râu cu undele de argint, în mijlocul râului o insulă încungiurată de ape – cu păduri şi grădini din a căror mijloc se ridică la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde – toată de aur gravat. (...) În biserică nu era nimeni jos, ci numai sus în cor cântau călugărițe cântece de mort. (...) Rezemată de-o coloană, drept în fața mea, stetea o fată palidă cu fața ca marmura cea vânătă... ea-mi zâmbi trist şi-mi făcu cu mâna... Era Poesis..."[20]. În sfârşit, la moartea Mariei (imagine simbolică a martirajului națiunii române din Transilvania), visul

transfigurează insuportabila suferință, dezvăluindu-i sensul mântuitor: în vis, cerul se deschide peste pământurile arse ale unei patrii martirizate; o ploaie de meteoriți cade, construind un fel de pustie cetate semicelestă, protejată, ca de un duh al locurilor, de umbra angelică a Mariei: „Cerul era senin ca o boltă de smarand, susținută (...) de oglinzile cele verzi și resăltânde ale mărilor... numai într-un loc cerul părea dogorit și ars și (era) o mare gaură-n cer, din care cădea la pământ pietre (...ce) formau, pare-că, lângă Mureș, ruinele unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars (...) Deodată păru că lumea se-nsenină. (...) Aerul tot era de lumină de aur, – totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în mânele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite prin întinsul acel imperiu de aur...“[21].

Structura spațiului oniric se recunoaște în basmele eminesciene, și în special în *Făt-frumos din lacrimă*. Făt-frumos e prințul care cunoaște două nașteri divine (prima, din lacrima Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care remetamorfozează izvorul în ființă umană). Lumile prin care trece ca să împlinească încercările rituale din poveste sunt departe de a avea caracterul neutru al spațiului din basmele populare. La Eminescu, lumile de basm poartă caracteristicile spațiului oniric, vidul din vis, nesfârșitele întinderi ale mării sau ale pustiei, străbătut în cavalcadele spaimei. Iată palatul din insulă al împăratului vecin, tânărul și melancolicul frate de cruce al lui Făt-frumos: peisajul se constituie din elementele caracteristice ale spațiului oniric eminescian: *luna, apele* (aici, lacul) foarte senine, foarte albastre, prunduite cu nisip auriu, *cerul* senin, de un albastru intens noptatec, *insula* cu pădurea de *smaragd*, în centru *palatul* (care ar putea fi o biserică, un templu, o masă altar etc.) de o albeață marmoreană, strălucitoare, reflectat de apele lacului ce dau impresia unei oglinzi de argint, în interior săli cu un cromatism ritualizat (aur și argint) și, peste tot, o mare, o adâncă tăcere (din care se nasc, în visurile propriu-zise, plutiri de îngeri diafani și cântece joase, monotone, asemănătoare ritualului funebru din slujba ortodoxă[22]). În grădinile Ilenii, florile au luminiscențe onirice: „Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, roșie-închise și albe, iar printre ele

roiau fluturi uşori, ca sclipitoare stele de aur"[23]. La moartea Mumei pădurii, universul, cutremurat apocaliptic, pare torturat de un coşmar: „Cerul încărunţi de nouri. (...) Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un proroc al perzărei"[24]. Urmărit de Genar, Făt-frumos are mişcările moi, vătuite şi ineficiente din vis: „Apoi li se păru că nu mai pot merge, asemene celor ce vor să fugă în vis şi cu toate aceste nu pot"[25]. Pădurea crescută din peria aruncată de Făt-frumos este „înfiorată de un lung freamăt de frunze şi de un urlet flămând de lupi"; deasupra, „luna palidă trecea prin nouri suri ca o faţă limpede prin mijlocul unor vise tulbure şi seci"[26]. Din năframa aruncată în urmă se întinde nu un obişnuit lac de poveste, ci „un luciu întins, limpede, adânc, în a cărui oglindă bălaie se scălda în fund luna de argint şi stelele de foc." deasupra căreia „cale de două ceasuri – pierdută în înaltul cerului – plutea încet, încet, prin albastrul tăriei, miazănoaptea bătrână cu aripele de aramă"[27]. Întinderea verde a mărilor, albastrul luminiscent, de vis, al cerului noptatec, întinderea nesfârşită a pustiurilor răscolite, în miez de noapte, de procesiunile morţilor care urcă la banchetele din lună – acestea sunt spaţiile onirice prin care trece prinţul născut din lacrima Fecioarei.

Dacă reveria erotică e tratată uneori în termenii ironiei (v. *Diamantul nordului* sau, în alt registru, aparté-urile pline de umor ale bătrânului Roman, traducând în bună proză românească monologul incandescent al îndrăgostitului Bogdan din *Bogdan Dragoş*), idila eminesciană se înscrie cel mai adesea în perimetrul spaţiului oniric, unde somnul îndrăgostiţilor e vegheat de rotirea „auritelor zodii" (*Sara pe deal, Ecò*). Cuplul redescoperă calea spre spaţiul protector al codrului, în care se reintegrează, încredinţându-se armoniei sale narcotizante, ninsorii dulce mirositoare a florilor de tei, şi întâlnindu-se în vis cu visul etern al pădurii:

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri

(Dorința);

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi...
. . . .
O, priviți-i cum visează
Visul codrilor de fagi
Amândoi ca-ntr-o poveste...

(Povestea codrului)

În ritmul blând al unui cântec de leagăn, somnul păsărilor, suspinul izvoarelor, liniştea codrului, plutirea tăcută a lebedelor încheagă sub lună, „în a nopții feerie", un univers de „vis şi armonie", în care îndemnul la somn devine descântec de integrare (*Somnoroase păsărele*).

Tot un cântec de leagăn este, în frumoasa lectură a lui T. Vianu, *O, mamă...*, – dar „un cântec de leagăn pe care poetul, stăpânit de amintirea mamei, şi-l murmură înaintea marelui somn al morții"[16]. În începuturile creației eminesciene, moartea iubitei dezvăluia lipsa de sens, caracterul absurd al existenței, şi îndemna la revoltă demonică:

La ce?... Oare totul *nu e nebunie?*
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e sens *în lume? Tu chip zâmbitor,*
Trăit-ai anume ca astfel să mori?
De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu!

(Mortua est!)

Dar, încă din *Mortua est!*, moartea se dezvăluie (nu gândirii, ci spiritului vizionar) şi sub o altă înfățişare a sa: la ceas de vrajă, ea apare ca reintegrare a sufletului liber (umbră de-argint strălucită) în

feerica armonie cosmică:

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele.

O rază te nalță, un cântec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier,
Argint e pe ape și aur în aer.

În variante, feeria mortuară, cu cromatismul ei ritualizat de aur și argint din *Mortua est!* lipsește, înlocuită doar de ampla retorică a unui discurs funebru; și totuși, o intuiție poetică de factură mioritică, abandonată mai apoi, luminează monumentul funerar tradițional din *Elena*:

Că astăzi de-un cântec la ceruri răpit
La nunțile lumii e binevenit.[29]

Ca un „caos de lumină" apare moartea în oda funerară *La moartea lui Neamțu*. Din „negura de vremi" străbat vocile de sirenă ale morții – glasul mamei *(O, mamă...)* sau glasul iubitei *(Din noaptea...; O, dulce înger blând...)*.

Atunci când gândirea demonizată descoperă că viața e un hidos carnaval al morții *(Rime alegorice)*, poezia însăși primește valoarea de monument funerar, ce cuprinde și „disimulează" sâmburele ei ascuns, substanța ei ultimă, care e moartea:

Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide:
Un mormânt de piatr-în munte
Cu icoanele cărunte,
. . . .
Intri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă,

Când acolo! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă.
(Cu gândiri şi cu imagini)

Gândirea demonizată a lui Mureşanu, ca şi cea a eroului din *Rugăciunea unui dac*, ştie că aspiraţia sa spre nefiinţă e un vis iluzoriu, pentru că metafizica voinţă de a fi anulează imperiul morţii, care se înscrie în existenţa circulară a lumilor ca rezervor de vieţi:

Ce afli-n lume? Mii de generaţii,
Popoare mândre sau obscure naţii
De mult periră şi pe-a lor cenuşă
Trăieşte... cine?... ei! înmormântaţii.
. . . .
Moarte şi viaţă, foaie-n două feţe:
Căci moartea e izvorul de vieţe,
Iar viaţa este râul, ce se-nfundă
În regiunea nepătrunsei ceţe.
(Rime alegorice)

Ca şi cel instruit de Şeherezada în *Rime alegorice*, Mureşanu află în imperiul somnului că naşterea şi moartea sunt înfăţişările gemene din care se încheagă nu numai suferinţa, ci şi armonia lumilor, ca-n imaginea insulelor-sarcofag invadate de beţia vegetalului. În stingere şi naştere – spune Isis în *Avatarii faraonului Tlà* – se află eternitatea. Adormit pentru mii de ani în adâncurile piramidei, Tlà se va trezi sub înfăţişarea cerşetorului Baltazar din Sevilla, vindecat prin somn cataleptic de nebunie. Se va trezi având în mână cheia de aur a piramidei, care e şi cheia subteranelor din palatul marchizului Bilbao, dublul lui Baltazar. Şi tot din somn cataleptic se va trezi la existenţa de avatar al lui Tlà şi Angelo, reînnodând, ca-n vis, peste milenii, existenţa faraonului mag din vechiul Egipt. Între somn şi moarte, catalepsia e (vizibil în cazul lui Baltazar-Bilbao) calea pe care conştiinţa avatarului se regăseşte pe sine, parcurgând cercul demonic al lui Isis, adică scara regnurilor. Cerşetorul nebun se visează „un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuş de ou... Prin albuş el vede

numai de jur-împrejur coaja oului și se zvârcolește ca o furnicuță în centrul lui. (...) Apoi se simți din ce în ce crescând, acu aripele-i erau mari... era cucoș."[30]. Îl îngână, cu aceleași ciudate sunete pătrunse de o memorie care lui îi e străină, o cioară („Crr! tla! tlà! tlà! crr!"), un brotăcel („tlà! tlà!") și un țânțar („bzz! tla!") și îi răsună în ureche sunet de greier, măsurând timpul cosmic și prevestind trezirea conștiinței. Treptat, gândul se încheagă smulgându-se din abisuri de întuneric, din abisurile care coboară,dincolo de întunecata piramidă, la scara ființelor negre atârnate de cercul lui Isis... Din adâncuri, conștiința urcă treptat, până izbucnește în lumină în prima întrebare: „Cine sunt eu?". Tlà („o antică coroană de rege"), abia întrezărit în adâncurile memoriei, și Baltazar care se confundă, lipsit de conștiința identității, cu natura (simțindu-se germene pur de viață în miezul oului), sunt imagini fugare pe care memoria le îngroapă și, cu prețul acestei parțiale uitări, Baltazar devine marchizul Bilbao. Lumile cuprinse de cercul demonic al lui Isis nu cunosc așadar moartea, decât ca un prelung somn cataleptic din care ființe cu memoria umbrită de somn sunt condamnate să se trezească mereu, pentru scurte răstimpuri de superință.

În ultima etapă a creației eminesciene, aspirația spre moarte nu mai e universala sete de extincție a lui Mureșanu, nici visul întoarcerii lumilor în neființă; este doar oboseala conștiinței individuale – setea zadarnică de repaos a lui Hyperion sau visul reintegrării cosmice din *Mai am un singur dor*. Parte din variantele acestei ultime poezii sunt exerciții care pleacă de la o temă erotică:

Spre-a stinge-atât amor
În noaptea uitării,
Eu aș dori să mor
La marginea mării.[31]

Motivația erotică dispare însă încă din variante și poezia își purifică tema:

Ah, mi-e atât de dor
De noaptea uitării,

Încât doresc să mor
La marginea mării.[32]

Poezie a stingerii în amurg („În liniştea serii"), *Mai am un singur dor* nu mai motivează setea de moarte prin circumstanţele particulare ale vieţii, ci prin sensul general de *pribegie*, de *rătăcire*, al existenţei. Somnul morţii e reîntoarcerea conştiinţei pribegite în patria ei cosmică: nu anulare, ci celebrare a lumii, nu anihilare a existenţei, ci reintegrare a ei în ordinea superioară, odihnitoare şi veşnică a naturii. Cel absolvit de pribegie şi patimi va regăsi memoria cosmică, regăsind totodată zâmbetul aştrilor, seninul cerului, suava povară a florilor de tei, glasul codrilor, al izvoarelor, al mării, sunetul talangei sau (în variante) cântarea de bucium:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte.
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zâmbească iar.
Va geme de patemi
Ai mării aspru cânt...
Ci eu voi fi pământ
În singurătate-mi.

3. MAGIA

„În faptă, lumea-i visul sufletului nostru".
(Sărmanul Dionis)

Rătăcit într-un timp istoric pe care-l simte străin şi ostil, tânărul erou din *Sărmanul Dionis*, care pare a avea trăsăturile obişnuite ale celor nenăscuţi în timpul lor, visează posibilitatea de a recupera

lumile armonioase ale timpului echinoxial şi reuşeşte chiar să se integreze lor prin magie. În „ordinea realităţii" căreia îi aparţine, Dionis e un orfan condamnat la singurătate; el ştie că „nu-l va întâlni nici un zâmbet şi nici o lacrimă – neiubit şi neurât de cineva, se va stânge asemenea unei scântei"[33]. Fiu al unui aristocrat, „rătăcit în clasele poporului de jos", care moare nebun, ducând în mormânt taina numelui său, Dionis a moştenit doar nobila frumuseţe a tatălui, ochii negri ai mamei şi condiţia de paria a amândurora. În Bucureştii secolului al XIX-lea, eroul nu e decât „un copist avizat a se cultiva pe apucate", a cărui curiozitate intelectuală e hrănită cu „lucruri mistice, subtilităţi metafizice"[34]. Convins că timpul şi spaţiul (kantienele forme pure apriorice ale intuiţiei sensibile) sunt strict subiective, iar cauzalitatea (singura categorie păstrată de Dionis şi Schopenhauer din lunga serie a categoriilor kantiene) acţionează simultan la nivel noumenal şi *pare* doar a acţiona consecutiv pentru percepţia noastră modelată temporal (oricât de ciudată ar fi o categorie existentă în noumen), Dionis ştie că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru". Şi dacă am găsi un procedeu (gândeşte acest discipol al idealismului magic german) de a re-programa, conştient şi voit, „visul sufletului nostru", am putea modifica după dorinţă cadrul spaţio-temporal al acestui vis şi am putea schimba „*această* ordine a realităţii" cu o alta, pe care să n-o simţim străină şi ostilă. Şi Dionis, ultimul avatar al magului Zoroastru, găseşte (ca o moştenire legitimă a prototipului) acest procedeu, care este *magia*. Prin repetarea formulelor magice, formule bazate pe pitagoreica cifră 7 (care e şi cea a zilelor creaţiunii), gândirea îşi însuşeşte ritmurile şi puterea gândirii demiurgice, intrând în posesiunea cifrului sacru al lumilor. Formula magică e cea care a prezidat creaţiunea şi care susţine şi acum, dincolo de aparentele schimbări temporale şi spaţiale, structura stabilă a universului.

Formula magică e cuprinsă în cartea de astrologie de care Dionis nu se desparte în toată strania sa călătorie prin timp şi spaţiu. Este o carte „bazată pe sistemul geocentric"; într-însa, „tabelele erau pline de schemele unei sisteme lumeşti imaginare, pe margini cu portretele lui Platon şi Pitagora şi cu sentinţe greceşti"[35]. Cartea de astrologie

(„cartea lui Zoroastru"), care joacă în *Sărmanul Dionis* un rol esențial, conține astfel cifrul pierdut al armoniei cosmice și imaginea vechiului model cosmologic platonician. Descoperind (aparent întâmplător) cheia cifrului, Dionis se eliberează de timpul și spațiul său și începe o stranie călătorie în trecut. Ca-n vis, parcurge în goană propria-i copilărie (timp al poveștii, timp echinoxial individual), apoi străbate regresiv vârstele istorice ale neamului, până la epoca pe care a ales-o, epoca istorică aurorală a lui Alexandru cel Bun. Se trezește din visul de a fi fost Dionis, sub înfățișarea călugărului Dan, purtând cu sine cartea lui Zoroastru, într-un apus sângeriu la marginea Iașilor. Dar, în ciuda aerului de încântătoare feerie idilică pe care-l degajă Iașul (foarte puțin istoric și foarte mult oniric în înfățișare), beatitudinea vârstelor fără păcat nu pare atinsă nici aici, pentru că Dan cunoaște „natura vizionară și înșelătoare a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte (...) până la omul ce acoperă cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ține cât istoria omenirii, acel sâmbure negru și rău, care-i rădăcina adevărată a vieței și a faptelor sale – egoismul său" [36]. Devenit Dan, Dionis schopenhauerizează așadar în continuare, identificând în rău natura însăși a existenței. Nu „această ordine a realității", ci nici o ordine a realității nu poate astfel să-i convină eroului din *Sărmanul Dionis* – un „metafizic" și un „nepozitivist". Instruit de Ruben (travesti al diavolului), Dan continuă deci aventura lui Dionis, smulgându-se *oricărui* timp istoric. Schimbându-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra sa (care e prototipul, „omul veșnic"), luând cu el umbra veșnică a iubitei sale, Maria, Dan pleacă pe lună, abandonnd timpul istoric și recuperând timpul cosmic („Greieri răgușit cântau ca orologii aruncate în iarbă"[37]). Sătul de peregrinările prin timp, Dan-Dionis se reintegrează astfel (în cuplu sacru, alături de Maria) patriei sale cosmice selenare și, ajung în centrul de vis al universului, el populează vidul cosmic cu o arhitectură gigantică, proiecție a gândirii sale libere. E o gândire straniu înfăptuită de îngeri, în chiar clipa articulării ei, existența pe lună vădind, ca lege cosmică, armonia prestabilită. Și totuși, gândirea nu pare să fi atins, nici acum, limita ultimă a libertății sale. În vis, Dan e obsedat de imaginea templului lui Dumnezeu, spațiu interzis și

inaccesibil, marcat de ochiul roșu triunghiular și de semnele roșii ale unui ininteligibil „proverb arab". Înfățișarea lui Dumnezeu rămâne însă ascunsă, ca o absență în inima lumilor; ea poate fi trăită în credință (așa cum face Maria), dar nu poate fi realizată de gândire, așa cum încearcă, zadarnic, Dan. Și, încercând să înfrângă această ultimă limită a gândului, Dan e tentat să se substituie zeului invizibil, repetând, în gândire, rebeliunea lui Satan. Ipoteza Eu = Dumnezeu, care este, în ordine etică, păcat al încălcării ierarhiei cosmice, este, în ordinea gândirii, eroare, pentru că o asemenea substituție neagă principiul armoniei cosmice (care e, în același timp, garanția existenței și dovada divinității cosmosului). Prin eroare, gândirea lui Dan-Dionis pierde universul platonician pe care îl recuperase prin credința în puterea magică a formulei, adică a raportului între părțile întregului care e cosmosul. Ceea ce-l salvează, parțial, de păcatul orgoliului e iubirea. Ideea cuplului (intermediar între individ și totalitatea divină) este datul care mântuie existența, condamnată de orgoliul gândirii, de la neființă. Mântuit de Maria (îngerul care „n-a cunoscut niciodată îndoiala"), Dan nu se va prăvăli în abisul neființei, ci va recădea în temporalitate, ca Dionis – dar Dionis cu destinul social miraculos schimbat printr-o neașteptată moștenire și prin căsătoria cu Maria, avatarul iubitei din vis.

Reconstituită, fabula din *Sărmanul Dionis* dă impresia că ne aflăm în fața unei nuvele fantastice, cu substrat filosofic și cu un derutant, facil și nepotrivit (s-a spus adesea) happy-end. Dar dacă vom urmări nuvela nu în fabula, ci în subiectul ei[38], se va impune, credem, necesitatea unei alte lecturi. Dinamitând structurile epice tradiționale, *Sărmanul Dionis* începe cu un monolog filosofic fragmentar, decupaj întâmplător într-un flux continuu al gândirii care alcătuiește substanța existenței și în raport cu care palidele întâmplări exterioare (un drum prin noaptea Bucureștilor, cu cântec de fecioară etc.) sunt doar vagi întreruperi asimilate de gândirea ce le transformă în materie a perpetuei sale aventuri. E un debut epic foarte puțin tradițional, care a neliniștit, se știe, chiar publicul rafinat de la „Junimea", căci e vorba de o abruptă pătrundere în universul mental al unui personaj, în fluxul subteran neîntrerupt al monologului său interior:

„...şi tot astfel, dacă închid un ochi, văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aş avè trei ochi, aş vedè-o şi mai mare, şi cu cât mai mulţi ochi aş avè, cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părè mai mari."[39]

Înainte de a-l cunoaşte pe Dionis (înfăţişare demonic visătoare, biografie de romantic înstrăinat etc.), cititorul cunoaşte adevărul adânc al existenţei personajului, care este universul gândirii sale. Că teoriile pe care le dezvoltă Dionis sunt, filosofic, absurde, e un fapt pe care l-a demonstrat G. Călinescu[40]; că accepţiile pe care le dă categoriilor apriorice nu sunt cele kantiene sau schopenhauriene, ci sunt trecute prin experimentele idealismului magic, german, este un fapt demonstrat, cu multă vreme în urmă, de Sanielevici[41]. Dar nu rigoarea filosofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu care gândirea trăieşte experienţa posibilităţilor şi a limitelor ei. Eroarea sau ambiguitatea gândirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acţiune se desfăşoară în fond în perimetrul gândirii. Premisele pierderii patriei cosmice – ale căderii lui Dan din lună – se află într-o afirmaţie ambiguă din monologul lui Dionis: "În faptă, lumea-i visul sufletului nostru". Dacă *nostru* înseamnă *eu* (= Dionis), este inexplicabilă neaderenţa eroului la această ordine a realităţii, care ar trebui să fie visul sufletului său. Libertatea absolută a gândirii individuale e contrazisă de altfel de rolul esenţial jucat în aventurile onirice ale lui Dionis de cartea lui Zoroastru – căci formula magică este expresia unui raport divin (deci obiectiv şi etern), constitutiv pentru cosmos. Cartea de astrologie ar trebui să conducă gândirea până la pragul libertăţii ei noumenale, dezvăluindu-i consubstanţialitatea cu gândirea demiurgică. Ambiguitatea subiectului care „visează" lumea face posibilă, în aventurile gândirii lui Dionis, confuzia Eu-Dumnezeu, care anulează principiul însuşi de existenţă al cosmosului platonician. „Eu e Dumnezeu", însemnare în manuscrisele de primă tinereţe ale lui Eminescu[42], e o intuiţie (nuanţată schopenhauerian) care va deveni element central în ultima etapă de creaţie eminesciană. Deocamdată, însă, atâta timp cât gândirea mai are nostalgia cosmosului platonician, ea apare ca o eroare vinovată. Rezumând, am putea spune că Dionis

aspiră să regăsească (prin magie) înfățișarea geocentrică a cosmosului platonician, dar că pierde această recuperată patrie cosmică printr-o eroare a gândului, care-și neagă, demonic, orice limită (inclusiv determinarea ultimă, de prototip), adică neagă și limita care o făcea integrabilă în armonia cosmică. Negându-și ultimele limite, gândirea neagă posibilitatea însăși a *formei*, și e pândită de nedeterminarea pură, de haos, de *neființă*. Și dacă Dan nu atinge abisurile damnatului Sátan este pentru că gândirea lui a păstrat, totuși, o determinare, afirmând ideea cuplului, admițând prezența-limită a celuilalt. De aceea, prezența în sine, *recunoscută*, a Mariei este mântuitoare, ca o stavilă împotriva nedeterminării; căci nedeterminarea pură a gândirii este, în ordinea existenței, neființă. Ajunsă în impas metafizic prin confuzia Eu-Dumnezeu, gândirea lui Dan-Dionis se salvează prin vis erotic; este ceea ce propune finalul nuvelei, care nu ni se pare, în nici un caz, un happy-end facil, ci ultimul din seria de visuri prin care Dionis modelează „originile realității". Nici una dintre „ordinile realității" nu pare a avea, în *Sărmanul Dionis*, statutul privilegiat al spațiului „obiectiv", nici măcar ostila realitate contemporană, care figurează, de obicei, în interpretările nuvelei ca un contrapunct real și „realist" al universului de vis al personajului. Privită îndeaproape, „această ordine a realității" își pierde tocmai realitatea: ea înseamnă, desigur, un București de secol al XIX-lea, dar un București nocturn, brăzdat de o ploaie care i-realizează lumile, cufundându-le parcă în adâncuri acvatice primordiale, un București încețoșat, prin care siluete de femei trec, estompate, ca-ntr-o viziune de Valhală degradată, un București cu cârciumi și cafenele în care personajele se decupează, vag și ireal, prin nori de fum de țigară; înseamnă, de asemenea, interiorul boem, invadat de eternitatea naturii, în care trăiește Dionis și, contrastant, „palatul" visurilor interzise de vizavi, interiorul ritualizat medieval din care se ridică, în nopțile sanctificate de lună, cântecul pur al Mariei (un palat atât de asemănător cu cele, onirice, din *Făt-frumos din lacrimă*, sau cu cele din visurile lui Toma Nour). Dionis parcurge astfel, în noapte, un București mai degrabă oniric decât real și fiecare etapă a drumului său e marcată de o nouă înfățișare a astrului nopții, căci luna apare sau

dispare, acoperită sau dezvăluită de nori, întrerupând, cu intermitenta seninătate a cerului şi cu giulgii de lumină, ploaia care pare a transforma Bucureştiul modern într-un tărâm subacvatic. Se pare de aceea că singurul univers ferm, între aceste lumi şiroind de ploi, îmbrăcate în ceţuri şi fum sau poleite de lumina lunii, rămâne universul gândirii. Metamorfozând discursul în scene jucate, aventurile gândirii din *Sărmanul Dionis* dau impresia unui lung monolog interior travestit epic. Existenţa lui Dionis se află, toată, sub semnul arderii demonice, al gândirii incandescente marcate, în simbolistica cromatică din text, prin roşu – aşa cum nostalgiile integratoare ale gândirii, legate de prezenţa Mariei, se asociază cu prezenţa obsesivă a albastrului.

Somptuos şi nuanţat, cu aparenţe ornamentale rafinate, cromatismul eminescian îndeplineşte funcţii simbolice de mare precizie, chiar dacă voluptatea culorilor maschează structurile simbolice ale imaginii, pe care le articulează raporturile scării cromatice. Am urmărit deja cromatica viziunilor onirice eminesciene, în care culorile reci primesc, în ciuda naturii lor, o luminiscenţă incandescentă (albastrul noptatec din visurile lui Toma Nour sau verdele „adânc, de jale", din *Mureşanu*), în care albul devine marmorean, galbenul devine aur şi lumina pură devine argint. Peisajele eminesciene pot fi citite, de aceea, în multiple registre: ele au, mai întâi, o valoare pur picturală, expresie a unei infinite voluptăţi a privirii; urmărită mai atent, structura imaginii dezvăluie însă articulaţiile onirice, în care se pot recunoaşte mişcările prin care subconştientul structurează simbolic imaginea lumii, alternând peisajul stilizat cu detaliul obsesiv, adus în prim-plan; în sfârşit, nivelul simbolic al imaginii decurge tocmai din structura ei onirică. Cu excepţia câtorva cazuri izolate, „visurile" eminesciene nu au funcţii (şi nici ambiţii) alegorice. În fond, universul întreg e pus în imagine după criteriile visului, chiar dacă principiul construcţiei rămâne subconştient. Simbolul funcţionează, de aceea, în opera lui Eminescu, cu discreţia unui rapel travestit în cele mai obişnuite înfăţişări (ca-n multe din viziunile realismului magic contemporan). Revenind la cromatismul din *Sărmanul Dionis*, să reamintim prezenţa

polarității cromatice roșu demonic – albastru „cuvios". Prefațând aventura imaginară a lui Dionis, „Luna s-ascunse într-un nor negru spintecat în două rânduri de lungi fulgereroșii"[43]; lumânarea la care eroul descifrează cartea de magie este „ochiul roș și bolnav" al luminii; inițialele cărții „erau scrise ciudat,cu cerneală roșie ca sângele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare"[44]; în care se află „constelații zugrăvite cu roșu"[45]; „Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atât de multe, încât părea un ghem de fire roș sau un painjiniș zugrăvit cu sânge"[46]. Privind, cu sufletul cuprins de voluptate, painjinișul de linii roșii, „liniile semnului astrologic (care) se mișcau cumplit ca șerpi de jăratic", condus de un glas din „centrul de jăratic al cărții", eroul, copleșit de o fericită uimire, scapă timpului său și se trezește, sub înfățișarea lui Dan, într-un apus sângeriu: „bucuria, uimirea îi umplea sufletul și... încet, încet painjinișul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui", cu „nori de jăratic și aur"[47], cu „oglinzile râurilor rumene"[48]. Înainte de a-și schimba locul cu propria-i umbră, Dan e vegheat de „punctul roș al unei candele" și, în tăcerea adâncă, de „gândirea, mirosul, creșterea chiar a unei garoafe roșii și frumoase"[49]. Roșu e, în visul de pe lună, ochiul lui Dumnezeu, iar semnul arab „lucea roș ca jeratecul noaptea"[50]. În schimb, cealaltă voce, integratoare, a spiritului se face simțită prin simbolistica albastrului celest. Albaștri sunt ochii tatălui, ochii din portret (singura trăsătură pe care Dionis nu a moștenit-o); ochii Mariei, iubita cu nume sfânt, sunt tot „albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate"[51]. Prin păienjenișul sângeriu al cărții, Dionis visează „spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător"[52]; lumile din lună sunt vegheate de un „cer albastru și fără nori", reflectate de infinite ape albastre, printre care Maria trece, încununată cu flori albastre, printre „straturi de stele albastre". Lumile din *Sărmanul Dionis* sunt structurate, astfel, de două percepții cromatice fundamentale: pe de o parte, privirii neliniștite a demonului i se dezvăluie harta subterană a sângelui de foc al universului; pe de altă parte, privirea „cuvioasă" a iubirii și a credinței, privirea Mariei, descoperă armonia infinită a cerului senin, a apelor-oglinzi, a

„lanurilor de stele" – adică divinitatea ordinii cosmice –, asociindu-și simbolul mult discutat al *florii albastre* și cel al *stelei vinete*. Această privire albastră pare a-i fi dăruită lui Dionis, prin grația Mariei, după prăbușire: trezit din visul bolii și zărind portretul tatălui său, Dionis crede că-și recunoaște umbra, uimit însă că umbra lui are, acum, ochi albaștri.

Structurate oniric, marcate print-un cromatism polarizat simbolic, aventurile fantastice din *Sărmanul Dionis* sunt astfel aventuri ale gândirii, care-și experimentează posibilitățile și limitele, apelând la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul individual cu visul cosmic, dar sfârșind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii.

4. SENTIMENTUL PATRIEI ŞI SENSUL ISTORIEI

„Când îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează,
În trecut mergem, cum zeii trec pe cer pe căi de raze."

(Memento mori)

Desfășurate sub zodia umanismului – adică a unei mișcări fascinate de Roma ca patrie a spiritului –, primele manifestări ale conștiinței de sine ale poporului român echivalează cu recunoașterea apartenenței noastre la sfera spiritualității privilegiate romane. Afirmația cronicarilor: „Și toți de la Râm ne tragem" e o definiție și un postulat, care parțializează natura poporului român, dar o parțializează marcând-o cu însemnele unei nobleți spirituale absolute. Argumentele arheologice în favoarea romanității noastre devin urme care fac vizibilă prezența Romei pe pământul dacic, sacralizându-l; latinitatea limbii noastre vădește continuitatea spiritului roman biruitor în îndepărtatele tărâmuri ale Europei orientale. Din afirmarea unei fericite descoperiri, apartenența noastră la sfera latinității devine, pentru iluminiști, un articol fundamental de crez cultural și politic, echivalent cu afirmarea nobleței etnice a poporului român; prin succesive colonizări, spiritualitatea Romei marchează pământurile

cucerite, purificându-le de orice urmă a vechii spiritualităţi „barbare". Imaginea arhetipală a Romei fascinează gândirea iluminiştilor, care au conştiinţa tragică a istoriei ca „decădere", ca îndepărtare a neamului de natura sa originară, dar au şi viziunea recuperării acestei naturi originare printr-o operaţie a spiritului ajuns la cunoaştere de sine. În apărarea „varvarilor" înfrânţi şi romanizaţi se ridică glasuri izolate, fără audienţă în epocă, prevestind însă noua vârstă culturală a romantismului.

Ideea fundamentală pe care romantismul românesc o aduce în interpretarea istoriei este aceea a dacismului, căci istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre patria spiritului, ci un efort de definire a spiritului Patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific, din sinteza daco-romană. De elementul local se leagă în primul rând fizionomia caracteristică a pământului românesc (componentă esenţială a „biografiei" unui popor în concepţia istorică romantică), pământ care nu mai e doar tărâmul cucerit de romani, ci devine, prin daci, patria noastră originară, marcându-ne în profunzime structura etnică. Paşoptismul este integral orientat (în poezie, în istorie, în arheologie) spre o „recuperare a Daciei" şi o reabilitare a spiritualităţii dacice. Substituindu-se mitului clasic al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit fundamental romantic – cel al paradisului pierdut, şi astfel ia naştere imaginea Ţării din opera-program a paşoptismului, *Cântarea României*: scăldată în lumina unui soare „tânăr", Dacia lui Al. Russo trăieşte fericirea paradisiacă din prima vârstă a creaţiunii, iar cucerirea romană echivalează cu pierderea paradisului şi căderea în istorie.

Mitul romantic al Daciei – paradis pierdut se regăseşte în opera lui Eminescu, îmbogăţit însă cu elemente care încorporează, romanticizându-i, mitul clasic al Romei. Pentru Eminescu, istoria parcurge trei vârste, dintre care primele două (vârsta de dinaintea istoriei, cea a Daciei mitice din *Memento mori*, şi vârsta eroică a statului natural din *Scrisoarea III*) sunt prin excelenţă creatoare, iar cea de a treia, contemporană, e resimţită ca un timp de criză, un timp al *înstrăinării de istorie*. În marele tablou al naşterii şi morţii civilizaţiilor care e *Memento mori*, episodul dacic aduce o structură

particulară, divergentă față de celelalte episoade. Fiecare dintre civilizațiile al căror destin e contemplat în poem ia naștere dintr-un element primordial (acvaticul: „apele oceanici" pentru Grecia, apele Nilului și pământul – „pustia" pentru Egipt etc.) și se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după propria-i imagine, natura,

. . . . precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci;

dar, în momentul când Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizația pe care a întemeiat-o recade în elemente și, anulându-se, redevine natură. Episodul dacic nu respectă însă această schemă generală a ciclurilor istoriei. Dacia nu reprezintă o civilizație întemeiată de spiritul rațional, ci o vârstă a gândirii mitice; Dacia nu are început, nu cunoaște devenirea și pare sortită unei existențe veșnice. În structura peisajului dacic (cu spațiul ondulat – „Munți se nalță, văi coboară") transpare abia împietrit ritmul legănat al unei pulsații cosmice primare. Tărâmul e străbătut, ca de un ax transversal, de fluviul cântării", care e, în același timp, element al unei geneze perpetue, mormânt acvatic („Insulele ce le poartă, în adâncu-i nasc și pier") și oglindă captând și restituind imaginea înălțimilor astrale:

Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cât uitându-te în fluviu pari a te uita în ceri.

La răsărit se înalță muntele sfânt, ax vertical al peisajului dacic și, în același timp, *Axis mundi* marcând centrul sacru al universului. „Jumătate-n lume, jumătate-n infinit", muntele sacru rezumă simbolic sensul Daciei, tărâm originar prin care universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul, într-un sens diferit de cel al comunicării cosmice pe care-l stabilește, tot în *Memento mori*, Grecia mitică: în Grecia e o beție a aspirației celeste sau, dimpotrivă, o fericită confuzie între oameni și zei, în timp ce peisajul dacic are bolți crăpate de pădure prin care zeii (transcendentul, va spune mai târziu Blaga,)

coboară. Tărâmurile cu care Dacia se învecinează sunt fabuloase imperii astrale (monastrirea lunii, cetatea soarelui, grădinile zorilor); prin bolțile crăpate ale pădurii coboară, pe scări de stânci, zeii, anulând granițele ce separă niveluri cosmice diferite. Arhitectura și natura se confundă, căci spiritul uman nu modelează natura, ci și-o asumă: palatele „înrădăcinate-n stâncă" au bolți și streșini de pădure, codrii pot fi cetăți, iar copacii pot alcătui lăcaș pentru zâne și împărătese, care se trezesc la viață la glasul cornului de aur. Măsurat de greieri-orologii, timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic.

Trăind în vârsta mitului, Dacia nu poartă, în sine, germenii distrugerii și moartea ei nu poate veni decât dinafară, adusă de civilizația „istorică" triumfătoare a Romei. Victoria Romei (oricât de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este marcată de semnul unei fundamentale *vinovății*, pe care învinsul Decebal o transformă în acuză și motiv de blestem:

Pe-a istoriei mari pânze, umbre-a sclavelor popoare
Prizărite, tremurânde trec – o lungă acuzare –
Târând sufletul lor veșted pe-al corupției noroi,
Voi nu i-ați lăsat în voia sorții lor. Cu putrezirea
Sufletului vostru propriu ați împlut juna lor fire.
Soarta lor vă e pe suflet – ce-ați făcut cu ele? Voi!

Nu vedeți că în furtune vă blăstamă oceane?
Prin a craterelor gură răzbunare strig vulcane
. . . .
Moartea voastră firea-ntreagă și popoarele o cer.

Odată intrați în istorie prin înfrângerea Daciei mitice, noi, „urmașii Romei", suntem marcați de dubla moștenire a vocației eroice romane („...-n inima noastră sunt semințe de mărire") și a păcatului, a vinei tragice pe care Roma și-a asumat-o smulgând popoarele „barbare" destinului lor. În *Odin și Poetul*, Decebal gândește decadența moștenitorilor Romei ca pe o ispășire a acestei vini tragice și ca o împlinire a vechiului blestem dacic:

– Ah! ce-am dorit în ora morții mele,
Roma să guste pân-în fund păharul
Mizeriei și-a decăderii, într-atât
Încât să se disprețuiască ei pe sine,
Asta s-a împlinit... Romanii vechi și mândri,
Învingătorii lumii, au devenit
Romunculi.

Moartea Daciei este, pentru Eminescu, o temă predilectă, la care se oprește în proiecte succesive. În stadiul de proiect a rămas planul unei epopei, *Decebal*[53], în care luptele daco-romane se împletesc cu destinele bardului dac Ogur, cântărețul orb care trăiește, cea mai mare parte a vieții sale, alături de zeii Daciei, pentru a coborî, după înfrângere, în adâncurile mării înghețate, în Vallhala subacvatică a zeilor nordici. Cele câteva fragmente din piesa *Decebal*, publicate de Marin Bucur[54], nu se mai leagă de viziunea epopeică din *Memento mori* și nu par a fi gândite în structura de dramă shakespeariană, pe care Eminescu o exersa în *Bogdan Dragoș* și în *Mira*. *Decebal* e, mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic[55], dominat – după cât se pare – de bocetul Dochiei, Casandră vizionară cu ochi de copil, care jelește suferința de a fi și exaltă, nostalgic, repaosul vârstelor precosmice:

– Sunt un copil. Am ochii de copil,
Văd lucrurile astfel precum sunt.
Ah! Decebal, cât chin e-n astă lume,
Viața ei este un spasm lung,
Totul e mărginit, durerea nu.
Un singur lucru e mai bun ca viața,
Pentru că nu-i nimic, nimic chiar moartea...
Ah! cum nu suntem pe atunci pe când
Nici ființă nu era, nici neființă
În marea aerului, în azurul...
Nimic nu cuprinzător, nimic cuprins,
Nu era moarte, nemurire nu,
Și fără suflet resufla în sine
Un ce unic ce poate nici n-a fost.

Dar vai! un sîmbure în acel caos
Mişcându-se rebel – a nimicit
Eterna pace şi de-atunci... durere,
Numai durere este-n astă lume...
Unde e starea ceea, unde zeii...
Nu esista nici oameni, nici pământ,
Pe când acea fiinţă nenţeleasă
Nu-şi aruncase umbrele în lume,
Umbrele ce sunt: moartea şi nemurirea.[56]

Fragmentele dau impresia că în piesă nu se vor înfrunta oşti şi popoare, ci idei. Dacii şi romanii reprezintă forme de existenţă de o egală nobleţe. Dacia lui Decebal trăieşte sub semnul unui ideal eroic, dominat de ideea libertăţii şi simbolizat prin furtună:

Tu ai găsit-o... vorba ce ne-nseamnă
Furtuna, da! Oceanul! Vijelia...
Astăzi o lume-n fundul ei visează
Şi stele poartă pe oglinda-i creaţă
De ura-mi cea falnică cumplit turbează
Şi mişcă lumea ei neagră, măreaţă.
. . . .
Azi duc diluviul... mâine nemurire,
O armonie care capăt n-are, –
Astfel e-a ei întunecată fire,
Astfel e sufletu-o antică mare...[57]

Roma cezarilor prefigurează o formă de existenţă tragică, asumându-şi rolul de creatoare a destinelor lumii:

. . . . *cu ce drept*
Vă încărcaţi cu soarta lumii-ntregi?[58]

Idealul roman e cel al ordinii, materializată prin lege şi impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înşişi, nepăsători la bucurie şi suferinţă, indiferenţi şi singuri asemenea zeilor, romanii din *Decebal* prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai

târziu (în directa lor descendență) *cezarul*. În *Decebal* se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizație, ci și două înfățișări ale spiritului: vocația dionisiacă a furtunoșilor daci, iubitori de libertate, și gândirea ordonatoare a Romei. Dacă privim fragmentele rămase din perspectiva bocetului Dochiei, Decebal ni se înfățișează mai puțin ca o dramă istorică și mai mult ca un mister medieval. În Decebal și în Traian, în daci și romani, unicul, smuls repaosului precosmic (de inexplicabila „rebeliune" primară a sâmburelui vieții), se visează și se autodevoră în ciocnirea acestor două înfățișări ale sale. În lupta dacilor cu romanii, „ființa nențeleasă" se înțelege pe sine, cu prețul distrugerii și al durerii. În durerile lumii, în cutremul ei apocaliptic, se desfășoară, sub înfățișarea eroilor istoriei, drama sacră a Unicului, care se cunoaște distrugându-se. În istoria neamului său, Eminescu citește astfel destinele Spiritului universal.

Există totuși o vârstă a istoriei neamului când vocația ordonatoare a Romei și sentimentul înrădăcinării în pământul dacic coexistă armonizate: e vârsta eroică, a „întemeietori(lor) de țară, dătători de legi și datini", celebrată în binecunoscuta *Scrisoare III* (în variante, *Patria și patrioții*). Ca și în secvența daco-romană din *Memento mori*, în prima parte a *Scrisorii III* se confruntă de fapt, în lupta de la Rovine, două tipuri de civilizație. Motivul central al poemei (prezent în titlul variantei amintite) este motivul *patriei*, introdus, printr-o sugestie, încă din momentul proemial al visului lui Osman:

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă
Ce cu-a turmelor pășune, a lor patrie ș-o schimbă... *(s.n.)*

Născut din voința sultanului nomad, slujit de „ieniceri, *copii de suflet* ai lui Allah", imensul imperiu al Semilunei este lipsit de rădăcini în ordinea lumii, adică este *lipsit de patrie*. Ideea, obsedantă, revine în variante în formule pregnante:

La un șeih sărac și gârbov, din Adana pribegit,
Un sultan fără de țară *peste noapte a sosit;*

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu corturi și cu turme zilnic patria și-o schimbă...

La Rovine, puternicul imperiu al sultanilor „fără de țară" întâlnește un popor care are conștiința apartenenței sale la pământul dacic și, prin această apartenență, conștiința integrării în ordinea cosmică. Prin registrul imagisticii, lupta românilor la Rovine e pusă nu sub semnul voinței umane, ci sub acela al naturii, al stihiilor dezlănțuite:

Codrul *clocoti de* zgomot *și de arme și de bucium,*
. . . .
Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntunecându-l, *vin săgeți de pretutindeni,*
Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...
. . . .
Când săgețile în valuri, *care șuieră, se toarnă*
Și, lovind în față-n spate, ca și crivățul *și* gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul.

După luptă, țara biruitoare se deschide, în noapte, înălțimilor astrale, celebrând misterul perpetuei geneze cosmice:

Pân'ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Și din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna.

Ca un ultim ecou, scrisoarea tânărului prinț reia și celebrează, în simetrii folclorice, motivul consubstanțialității ființei umane și a ființei naturii:

Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele...

Dacă prima vârstă a Daciei stă sub semnul gândirii mitice,dacă cea de a doua vârstă e la confluența mitului cu istoria, contempora-

neitatea apare marcată de însemnele unei crize („E apus de zeitate şi-asfinţire de idei" – *Memento mori*). Ea este, în fond, o criză generală a gândirii „înstrăinate",

> *Căci străina-ne gândire*
> *Au zdrobit a vieţii veche urias, puternic lanţ.*
> (Memento mori)

Înstrăinarea de istorie însemna, în Memento mori, înstrăinarea expiatorie a urmaşilor de spiritul vechii Rome. Această înstrăinare înseamnă, în momentul satiric din *Scrisoarea III*, pierderea sentimentului patriei, compensat printr-un joc de „măşti", în care sentimentul pierdut e mimat şi parodiat prin mimare:

> *Au de* patrie, virtute, *nu vorbeşte liberalul,*
> *De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?*
> *Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele,*
> *Ce* îşi râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele. *(s.n)*

Mimarea profanatoare a unei realităţi pierdute transformă „străinul" (străin nu neapărat prin origine, dar, neapărat, prin gândire) într-un „saltimbanc" „din comedia minciunii", care se cere demascat în tonurile de rară violenţă ale satirei. Acelaşi lucru se petrece în articolele politice ale lui Eminescu, vehement xenofobice, polemizând, în numele unui popor încă tânăr, care nu şi-a trăit (ci urmează să-şi făurească) istoria, cu o „pătură superpusă" străină de neam, lipsită de sentimentul *autentic* al patriei şi ameninţând să infecteze organismul naţional cu morbul decadenţei. Virulenţa pamfletară a acestor articole stânjeneşte, evident, pe cititorul de astăzi. G. Călinescu o explica prin temperamentul de poet al publicistului, care da glas, în articolele sale, unei „mânii lirice". Am putea-o explica, de asemenea, prin aderenţele romantice ale unei ideologii în care politicul şi naţionalul se confundă. Oricum, demascarea „minciunii", a inautenticităţii vieţii politice contemporane e un act de sanificare a spiritului naţional. Recules şi eliberat, spiritul se va putea întoarce atunci spre „izvoarele gândirii" şi spre timpii

originari ai istoriei, marcați, pentru neamul nostru, de prezența dacilor și a romanilor:

Când îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează.
În trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adâncimi de secoli ne ridică curcubei:
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea sfântă cu-nmiita-i armonie..
Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gândim pe ei...

A reda conștiinței înstrăinate sentimentul patriei printr-o întoarcere spre vârsta mitică sau spre vârsta eroică este sensul mântuitor pe care Eminescu îl atribuie istoriei.

5. IUBIREA

„O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie..."
(*Venere și Madonă*)

În cosmosul platonician al începuturilor creației lui Eminescu, prezențele feminine se asociau, am văzut, cu imaginea unor semidivinități (Valhaida, Ondina etc.) și ele reprezentau o întrupare directă, i-mediată, a gândirii demiurgice sau a celei angelice, erau „Idee / Din planul Genezei" (*Serata*) sau divină „cântare întrupată" (*La o artistă*). Subiect predilect al artei sau, chiar, artistă ea însăși (dedicațiile gen „La o artistă" nu reprezintă doar o mărturie biografică adolescentină, ci și o obsesie tematică), femeia înseamnă acum, în prima etapă a creației eminesciene, un pricipiu component al armoniei cosmice, ea este eternul feminin care întâlnește eternitatea poeziei. În *Serata*, Valhaidei sau Ondinei (mai degrabă duh al poeziei decât duh al apelor) i se asociază mitul lui Orfeu:

Împlinește-a ta solie
Demnă de Orfeu,
Fă ca tainic să adie
Dulce glasul tău

Să vezi piatra tremurândă
Dulce, voluptuos,
S-auzi marmora-ntonândă
Cânt armonios.[60]

Din acest nucleu platonician se dezvoltă cel puţin două din ipostazele caracteristice ale eroticii eminesciene: prima este aceea a *angelităţii feminine*. Confuzia înger-femeie e cultivată frecvent în poezia de tinereţe, uneori cu stângăcii de erotică paşoptistă (*Îngere palid...; Basmul ce i l-aş spune ei*), alteori în combinaţii de madrigal cu poezie anacreontică (*Locul aripelor*). Singura piesă mai puţin convenţională din această serie este *Înger de pază*, iniţial inclusă în romanul *Geniu pustiu*. Imaginea femeii înger e asociată, adesea, cu cea a îngerului morţii, de unde motivul, frecvent, al iubitei moarte (*Care-o fi în lume..., Aveam o muză, Din noaptea...)*[61]. O a doua caracteristică – de origine platoniciană – a eroticii eminesciene este conceperea frumuseţii feminine ca o imagine în lumea fenomenală a Frumuseţii absolute, viziune ce asociază din nou, în adâncuri, iubirea cu poezia, căci iubirea ne-a apărut deja, în câteva imagini din *Scrisoarea V*, ca expresie a visului apolinic al daimonului. Şi, poate, aceleiaşi viziuni platoniciene trebuie să i se asocieze obsesia, tipic romantică, a androginului, deşi la Eminescu motivul e prezent doar sub forma aluziei la un statut de totalitate, întotdeauna aparent: o frumuseţe feminină au eroii eminescieni în special în *portrete* (portretul lui Ion din *Geniu pustiu*, portretul tatălui din *Sărmanul Dionis*), ascunzând însă, sub fineţea înşelătoare a trăsăturilor, o imensă forţă virilă; tot astfel, eroinele eminesciene pot apărea (ca Maria în *Sărmanul Dionis*) *travestite* în fermecători băieţi. În ciuda aluziei ambigue, portretul sau travestiul nu modifică, ci doar maschează, accentuând-o, condiţia personajului (virilitatea sau feminitatea lui). Singura excepţie şi singura imagine autentică de androgin din opera lui Eminescu este una demonică – cea a lui Cezar-Cezara din *Avatarii faraonului Tlà*, dar Cezar-Cezara este însuşi „demonul amorului".

Dacă portretul de tânăr demon este aproape obligatoriu pentru eroii eminescieni, eroinele sale au o statornică înfăţişare angelică, marcată, în plus, de o cvasiimobilitate, care le dă o înfăţişare de tablou sau de statuie. Albul marmorean al chipului, – şi mai strălucitor în lumina de aur moale a părului blond –, albastrul celest al ochilor, mâinile delicate, subţiri şi reci, mişcările foarte lente, foarte puţine, dând impresia de hipnotică lunecare prin spaţii –, toate aceste trăsături tind să transforme imaginea (sau, cu termenul uşor arhaic, voit şi frumos ambiguu al lui Eminescu, „icoana") femeii în imaginea unui înger de marmoră, înfăţişare de statuie *aproape* vie, având însă, adesea, consistenţa înşelătoare a umbrei, plutind somnambulic în ritmul unei melodii numai de ea auzită şi purtând, ca semn al vieţii, un surâs „tainic", „blând" sau „dureros" pe buze. Aşa îi apare Maria demonicului Arald în *Strigoii* („Ca marmura de albă, cu păr de aur moale"); aşa apare, în amintire, iubita pierdută din elegii, aşa apare, în parte, Crăiasa din poveşti, aşa îi apare, pentru întâia dată, Tomiris logodnicului ei:

Ca marmura de albă, cu mâni subţiri şi reci
Strângeai o mantă neagră pe sânul tău... În veci
Nu voi uita cum tâmpla c-o mână netezind
Şi faţa ta spre umăr în laturi întorcând,
Ştiind că nimeni nu e în lume să te vadă,
Ai fost lăsat în valuri frumosul păr să cadă.

. . . .

Şi tu zâmbeai, c-un zâmbet cum e numai al tău.
Nu te-a mai văzut nimeni, cum te văzusem eu...

. . . .

De ce zâmbeai tu oare? Vrun cântec blând de jale
Au deşteptat în taină glasul gândirii tale?...
Pluteai ca o uşoară crăiasă din poveşti.
Dintr-o zâmbire-n treacăt simţii ce dulce eşti!
Şi cum mergeai, armonic şi lin îţi era pasul,
Rămas în nemişcare m-a fost cuprins extasul,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gingaşă mireasă a sufletului meu...

(Sarmis)

Gestica eminesciană e stilizată și ritualizată, ea se reduce la câteva, caracteristice, atitudini, unificate într-un scenariu ceremonial printr-o mișcare lentă de plutire care devine, în *Sărmanul Dionis*, zbor sau care poate deveni plutire legănătoare pe ape (*Mureșanu, Scrisoarea IV, Sarmis* etc.). Economia extremă a mișcărilor, reduse de obicei la impresia de plutire care nu „deplasează liniile" și nu atinge cu nimic perfecțiunea formei („Apari"... „Cobori"..., „Ca-n somn, așa vii"... „Abia atingi covorul moale"..., „Plutești ca visul de ușor"...) marchează pulsul vieții și accentuează impresia de statuie marmoreană sau de icoană a femeii, celebrată chiar, astfel, în *Atât de fragedă...*:

Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.
. . . .
. . . .
Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc
. . . .
. . . .
Și-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană...

Căci dulcea frumusețe a femeii este, de fapt, proiecția visului apolinic al *daimonului;* distanța dintre „icoană" și modelul ei real nu apare tematizată doar în satirele eminesciene, ci e o intuiție originară, prezentă (reticent) deja în *Venere și Madonă*: antica Venus („Marmoră caldă, ochi de piatră ce scânteie"), Madona lui Rafael și „îngerul-ideal" din propria-i poezie sunt, pentru Eminescu, înfățișări ale unui *vis*, sunt creații ale *gândirii*, „divinizarea frumuseții de femeie":

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,

Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer
Şi-a creat pe pânza goală pe Madona Dumnezeie,
Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin...
. . . .
. . . .
O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surâsul blând, vergin,
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie... [62]

Chiar atunci când chipul femeii – vie, nebunatică – se încarcă de o materialitate grea, voluptuoasă[63], această materialitate nu devine agresivă, ci se ascunde şi ea sub înfăţişarea liniştitoare a „icoanei", apropiindu-se din nou – prin gestică ritualizată – de ideea sau de „visul" frumuseţii. Inocenta instinctualitate a Cezarei, care tulbură privirile lui Ieronim împiedicându-l s-o iubească, descoperă spontan valoarea liniştitoare a frumuseţii, imobilizată în „icoană"; Cezara plutind somnambulic în grădinile palatului Bianchi, poleită de lună, nu-i mai apare lui Ieronim ca o voce tentatoare a speciei, ci ca o întrupare a frumuseţii eterne, spre care privirea demonului aspiră, iritată doar de prezenţa reală a femeii: „Deşi-i plăcè prezenţa ei, totuşi îi plăcea şi mai mult ca, departe de ea, să cugete la dânsa. În asemenea resuveniri, în care el se juca cu imaginea-i, prezenţa ei aievea îi era chiar supărătoare (...), nu mai avea acea libertate de vis care era esenţa vieţii sale. (...) «Dacă mi-ar da pace, gândi el în sine, totuşi ar fi cum ar fi. Atunci aş ţine-o de mâna ei mică şi ne-am uita în lună – în virgina lună– atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe-un tablou zugrăvit pe un fond luminos, într-o carte cu icoane... (dar când) îmi atinge genele şi mă-nfioară pân-în tălpi, atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întunecă ochii...»"[64]

Poate de aceea erotica eminesciană este doar în mod excepţional o celebrare a prezenţei iubirii şi, în mod obişnuit, o evocare sau o invocare a ei prin amintire sau prin vis. Absenţa femeii (căutată, moartă, pierdută, interzisă, aşteptată etc.) este o condiţie de i-realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în „icoană". Evident, acest narcisism al gândirii nu este singura mişcare a eroticii eminesciene, dar ea ni se pare a fi cea mai caracteristică şi vom reveni, de aceea,

asupra ei. Deocamdată, să precizăm că, înainte de a accentua sensul de *icoană* al imaginii feminine, atributul ei dominant fusese cel al angelității. Sub această înfățișare ne-a apărut Maria în *Sărmanul Dionis*, și frecvența numelui Fecioarei în onomastica eminesciană are valoarea unei constante reîntoarceri aluzive la semnificația de principiu mediator, armonizator al universului, pe care o comportă feminitatea. Este, de aceea, inutil s-o căutăm în istorie pe Maria, blonda regină dunăreană care stăvilește invazia avarilor și-l înlănțuie cu iubirea ei pe sălbaticul prinț Arald din *Strigoii.* Regina creștină pe care Arald, logodnicul ei, o smulge, prin rit păgân, din moarte rămâne (și după cea de a doua naștere, magică și apocaliptică) statornică numelui ei; chiar dacă e chemată la o viață de vampir, pe care i-o dăruiește Arald, Maria este, totuși, un suav vampir angelic.

Înfățișarea angelică se asociază cu o luminiscență rece, subliniată prin amănuntul motivic al răcelii mâinilor, care apropie – spuneam – imaginea femeii de răceala marmorei, dar care comportă, totodată, vizibile conotații thanatice[65], prezente și în alte împrejurări în imaginea îngerului care e, în *Luceafărul*,

Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

Opus sensului armonizator al Erosului conceput ca principiu cosmotic, iubirea apare, în câteva din poemele eminesciene, ca aspirație spre neființă, ca nevoie de autonegație. În *Înger și demon*, fiecare din termenii cuplului reprezintă negația violentă, totală, a celuilalt:

Ea *un înger ce se roagă* – El *un demon ce visează;*
Ea *o inimă de aur* – El *un suflet apostat;*
El *în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat* –
La picioarele Madonei, tristă, sfântă Ea *veghează.*

Noaptea, în spațiul sfânt al domei, demonul cu coatele „destinse" pe brațele crucii, într-o atitudine nu atât profanatoare, cât reeditând aluziv crucificarea lui Cristos, contemplă din întuneric imaginea

luminoasă a îngerului care nu şi-a pierdut, încă, paradisul. Despărţiţi prin natura fiinţei lor, cei doi sunt despărţiţi, deopotrivă, „de-a vieţii valuri", de „o istorie", căci Ea e fiică de rege, ea e „Înger, rege şi femeie", în timp ce „El răscoală în popoare a distrugerii scânteie". Rebel „contra legilor ce-s scrise", „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe", *El* este aşadar rebel contra ordinii a cărei expresie (şi al cărei produs) este *Ea*. Prin natura lor umană şi socială, fiecare din cele două personaje este negaţia raţiunii de a fi a celuilalt şi iubirea care îi leagă (pentru Ea, „amoroasă, dulce spaimă", pentru El, revelaţie pe patul de moarte sau eliberare într-o dulce confuzie între îngerul iubit şi îngerul morţii), devine astfel sinonimă cu dorul ieşirii din sine.

La celălalt capăt al creaţiei eminesciene, iubirea lui Hyperion pentru principesa muritoare ajunge să se confunde, la un moment dat, cu propria-i sete de repaos. Faţă de poeziile discutate, *Luceafărul* aduce o schimbare de roluri în cadrul cuplului, schimbare ce provine din natura lui Hyperion (erou tragic, erou al gândirii). Din perspectiva eroticii, e de reţinut doar antinomia de natură şi de statut ontologic a celor două personaje, subliniată în discursul lui Hyperion din cele două întrupări. La fiecare coborâre, astrul repetă formula invariabilă

Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Obstinata identiate cu sine a lui Hyperion (dincolo de întrupările lui divergente – înger/demon), identitate cunoscută de erou şi recunoscută de Demiurg

(Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune),

face din Luceafăr existenţă pură (*Eu sunt*). În schimb, Cătălinei („Chip de lut", adică înfăţişare a ceva străin ei, a speciei, a naturii) i se acordă doar o existenţă potenţială, realizabilă prin conjugare cu astrul (*Să-mi fii mireasă*). Hyperion poate vedea aşadar, în trecătoarea

frumusețe a Cătălinei, contrariul propriei sale ființe, definită prin statornicia gândirii și poate aspira spre „coborârea" în lume ca spre o eliberatoare uitare de sine. Aparent, sacrificarea nemuririi este prețul „orei" (al timpului fragil) de iubire. Și totuși, ruga lui Hyperion către Demiurg schimbă pe nesimțite accentele: între apăsarea „negrei veșnicii" și „setea de repaos", ora de iubire apare nu atât ca un echivalent al eternității, cât, mai ales, ca un mod de dezlegare de povara veșniciei, de reintegrare în repaosul originar, în „liniștea uitării":

– „De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu isvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos."

Îngerul sau demonul din poezia de tinerețe, ca și Hyperion din *Luceafărul*, par astfel a iubi, în imaginea celuilalt, propria lor moarte.

Când nu e sete de extincție, iubirea apare (în special în idilele eminesciene) ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de „farmec" și a timpului echinoxial. Somnul îndrăgostiților, îngropați sub nămeți de flori de tei, rătăcirea în codrii „pierduți" sau „uitați" de lume, în spațiul marcat de bolți de pădure

şi-n timpul măsurat de greieri somnoroşi (ca-n *Scrisoarea IV*), lunecarea în barca fără vâsle pe întinderi acvatice, toate aceste componente ale viziunii redau idilelor semnificaţia originară de expresii poematice ale inocentei vârste paradisiace. „Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri" (ca-n *Dorinţa*), descoperind „bolta cea senină" din „codrul cu verdeaţă" (*Floare albastră*), visând „visul codrului de fagi" (*Povestea codrului*) sau rătăcind „Pe cărări cu cotituri / Unde noaptea se trezeşte / Glasul vechilor păduri" (*Lasă-ţi lumea...*), îndrăgostiţilor le este redată pădurea copilăriei şi sfânta limbă a naturii. Ei trăiesc „Amândoi ca-ntr-o poveste" *(Povestea codrului)*, „răpiţi de farmec". Ei joacă adesea „roluri" de poveste, uneori într-un scenariu graţios stilizat: Ea – crăiasă sau prinţesă, El – tânăr paj (ceea ce constituie şi distribuţia rolurilor în secvenţa idilică din *Luceafărul*); Ea – prinţesă (eventual travestită în Cenuşăreasă) El, – zburător, eventual cu înfăţişare de Făt-frumos *(Călin, Peste codri sta cetate, Făt-frumos din tei, Povestea teiului* etc.). Într-o poezie de primă tinereţe cum era idila *Sara pe deal* iubirea ne-a apărut deja ca substitut al ritualului prin care se cucereşte centrul sacru al lumii (acolo, dealul marcat de salcâmul nalt şi vechi care îndeplinea funcţia de *Axis mundi*). Drumul iubirii descurcă labirintul codrilor, conducând spre mijlocul pădurii, ascunsă inimă a lumilor, marcată întotdeauna de prezenţa acvaticului (izvorul, lacul, balta), care are şi funcţia de oglindă a cosmosului, captând în imagine, deopotrivă, eternul şi trecătorul, aştrii şi zborul păsărilor, şi plasând iubirea, ambiguu, între aceste două moduri ale existenţei. Acesta e „luminişul de lângă baltă" din mijlocul pădurii în graţioasa prelucrare de madrigal a unui motiv folcloric din *La mijloc de codru...*;

Luminiş de lângă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde,
În adâncu-i se pătrunde
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare,
Şi de lună şi de stele

Şi de zbor de rândurele
Şi de chipul dragei mele.

O idilă cu un sumar scenariu epic e şi *Făt-frumos din tei* (cu varianta *Povestea teiului*): Blanca, rod al iubirii vinovate, condamnată să răscumpere, călugărindu-se, greşeala naşterii ei, fuge de silnica mântuire ce i-a fost sortită, încredinţându-se spaţiului protector – cu adevărat mântuitor – al pădurii. Drumul spre mijlocul pădurii, spre teiul „nalt şi vechi" (sau „vechi şi sfânt"), care ia locul salcâmului din *Sara pe deal*, este un drum al „farmecului" care conduce, într-un univers dulce-muzical (murmur de ape, murmur de albine, freamăt de frunze, glas de corn), spre vraja iubirii din inima lumilor:

Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri făr' de capăt
. . . .
În mijloc de codru-ajunge,
Lângă teiul nalt şi vechi,
Unde-izvorul cel în vrajă
Sună dulce în ureche.

De murmur duios de ape
Ea trezită-atunci tresare...

Treptata, ameţitoarea lunecare spre farmecul muzical al lumilor, în care sufletul se pierde („Iar ei trec, se pierd în codri / Cu viaţa lor pierdută"), spre vraja iubirii, este şi mai evidentă în varianta *Povestea teiului*, care accentuează (prin chiar termenul de „poveste") structura mitică, paradisiacă a universului iubirii:

Iar isvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri –
Sus în codrii de pe dealuri
Luna blândă ţine strajă.

După întâlnirea cu prinţul pădurii, dăruit Blancăi de vraja muzicală a lumilor, universul magic al pădurii se închide, integrând în propria-i

poveste „povestea" celor doi tineri, care

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,

pierzându-se în depărtări de fum odată cu sunetul melancolic al cornului. Repetată, cu o singură inversiune, în final, strofa motivică a „răsăririi" apelor în vrajă subliniază intrarea în poveste a eroilor:

Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ține strajă,
Iar isvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri.

Povestea este cronica timpului echinoxial, adică a timpului care nu cunoaşte, încă, istoria. De aceea, idila eminesciană se dispensează de convenția pastorală (care ar însemna un schițat cadru „social") şi se structurează pe scheme mitice subiacente (Teiul = *Axis mundi*, balta sau lacul = *omphalos* etc.). Idila eminesciană are – mărturisit sau nu – structură de „poveste". Aceeaşi structură mitică mascată o are şi nuvela *Cezara* – o idilă în fond –, în care suportul teoretic schopenhauerian e straniu acordat cu vocația de creator de mituri a lui Eminescu. Locul lacului din mijlocul pădurii îl ia aici insula lui Euthanasius, care, cu structura ei de cercuri concentrice (peştera din insula aflată în mijlocul lacului de pe insula din mijlocul mării), este un evident centru al lumii, reeditând, prin topografia sa (râurile care se varsă în lac etc.) şi prin întreaga-i înfățişare, paradisul. Un paradis interzis privirilor, căci, din afară, insula lui Euthanasius nu este decât un grup de stânci sterpe, prin care poate trece spre raiul ascuns numai cel chemat – purificat prin somn (ca Ieronim), purificat prin cufundare în apele mării (ca Cezara), dar oricum desprins şi dezbrăcat de straiele convenționale ale existenței sale sociale[66]. Regăsind inocența paradisiacă a primului cuplu, Ieronim şi Cezara regăsesc, totodată, paradisul.

Principiu constitutiv al armoniei cosmice (înger sau întrupare a gândirii angelice), asociată uneori îngerului morții şi setei de

extincție, sau element component al cuplului, care permite, în idile, recuperarea paradisului pierdut, femeia apare, în câteva din poeziile eminesciene, ca o prezență ce reflectă, delimitează și definește prin reflectare ființa celuilalt. Ea primește atunci virtuțile unui spațiu-oglindă și devine condiția *recunoașterii* sinelui, care-și depășește înstrăinarea (dureroasa ruptură interioară din *Melancolie*). Substituindu-se credinței,iubirea rearmonizează eul, redându-i principiul unificator – sensul sau „înțelesul" („Când înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg"), ea tinde să devină „un soare al astei lumi întregi" care e, în *Nu mă înțelegi*, lumea gândirii.

Cel mai adesea însă, erotica eminesciană celebrează nu prezența iubirii, ci amintirea sau visul ei. În aceste ipostaze obișnuite ale eroticii lui Eminescu, femeia nu mai apare ca întrupare imediată a gândirii divine, ci ca o creație a cântecului, a visului sau a gândirii umane; ea este, ca pierduta Tomiris pentru Sarmis, „vis de aur în viața-mi", ea este Venus, Madona sau îngerul creat de poezie în *Venere și Madonă*. Chipul din *Povestea magului călător în stele* sau din *Mureșanu* era „umbră a cântării", atrasă din „noaptea neființei" la existența unei icoane de raze (în *Povestea magului...*, Chipul este, de fapt, o rază modelată de cântare). În *O arfă pe-un mormânt*, imaginea femeii este „făptura minții mele", ilustrând același, obișnuit, portret de statuie încă nu de tot însuflețită:

Prin gândurile-mi triste și negre treci frumoasă,
Ca marmura de albă, în haine de argint,
Cu ochii mari albaștri în bolți întunecoase
Și desfăcut ți-e părul în valuri de-aur moale...
Deasupra frunței tale e-un mândur cerc de stele –
Astfel treci tu, copilă, făptura minții mele...

Între vis și iluzie, „Prin lumina cea rărită, / Din valuri reci, din umbre moi", se încheagă părelnica întrupare feminină din *Diana*, statuie fugară de zeiță și „straniu joc" al luminii de lună, captat în ochi de Endymion. Tot acest joc de imagini iluzorii în oglinzile mișcătoare ale apei, joc ce mizează și pe pluralitatea de funcții mitologice ale Dianei

(zeiță a lunii, zeiță a vânătorii), încheagă cea mai imaterială dintre visatele icoane feminine eminesciene, căci întreaga poezie, concepută în cheie interogativă (ceea ce sporeşte irealitatea sau incertitudinea imaginii), este o translație de la lumina de lună din primul vers la viziunea fugară a Dianei din ultima strofă:

Ce cauți unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător?
. . . .
În cea oglindă mişcătoare
Vrei să priveşti un straniu joc,
O apă vecinic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc?
. . . .
De ce doreşti singurătate
Şi glasul tainic de izvor?
S-auzi cum codrul frunza-şi bate,
S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită,
Din valuri reci, din umbre moi,
S-apar-o zână liniştită
Cu ochii mari, cu umeri goi?

Ah! acum crengile le-ndoaie
Mânuțe albe de omăt,
O față dulce şi bălaie,
Un trup înalt şi mlădiet.
Un arc de aur pe-al ei umăr,
Ea trece mândră la vânat
Şi peste frunze fără număr
Abia o urmă a lăsat.

Din jocul de lumini pe ape, statornicia privirii („ochiul tău rămas pe loc") creează imaginea frumuseții, a cărei materie o dă lumina, valul călător şi umbra. Diana este lumină, mişcare şi vis de îndrăgostit Endymion, sau, mai exact, Diana nu este *decât* lumină, mişcare şi vis. De aici, recurența celor trei motive (lumina – mişcarea – privirea).

care apar, travestite, pe tot cuprinsul poeziei, pentru a fi însumate, în strofa finală,în imaginea Dianei: *luna* (– "lumina cea rărită" – „umbre moi" – „arc de aur"); izvorul *tremurător* („oglinda mişcătoare" – „apă vecinic călătoare" – „valuri reci" – „Abia o urmă a lăsat"; (tu) – „ochiul tău rămas pe loc" (– Endymion – „S-apară"). Cele trei motive converg finalmente în unul singur: „straniu joc", pentru că apariţia (naşterea) Dianei este rodul „straniului joc" al spiritului cu natura.

Atunci când nu e gândire angelică întrupată sau element component al cuplului din idile, femeia este, de cele mai multe ori în erotica lui Eminescu, lipsită de existenţă proprie, ea există doar în măsura în care este *gândită*. E ceea ce ştie castelana din *Scrisoarea IV* sau Tomiris din *Sarmis* („Cât de sus ridici acuma în gândirea ta pe-o roabă"). E ceea ce intuieşte Cătălina în nenţeleasa ei aspiraţie spre existenţa absolută a Luceafărului – pe care, de altfel, nu o suportă. E ceea ce mărturiseşte, ca aspiraţie, postuma *Oricare cap îngust*:

Atuncea ea în lumea mea se plimbă,
Cu-a gândurilor mele navă merge
Şi al ei suflet pe al meu şi-l schimbă.

Satira eminesciană sancţionează refuzul femeii de a se lăsa gândită , ceea ce echivalează cu un involuntar refuz de a exista. Căci ceea ce există în imaginile satirice din *Scrisoarea IV, Scrisoarea V, Icoană şi privaz* sub înşelătoarea înfăţişare a frumuseţii nu e decât demonul speciei, schopenhaueriana voinţă, demiurgul demonic care joacă, sub mii de măşti, aceeaşi piesă. Statuia sau icoana devine atunci păpuşă, marionetă lipsită de existenţă proprie, gestica ceremonială devine convenţie socială (îngroşată până la caricatură în imaginea „congresului de rubedenii" din *Scrisoarea IV*), rolul mitic din idile devine rol de farsă. Instrument orb al zeului demonizat, frumuseţea şi-a pierdut sensul apolinic, a devenit un travesti, sub care se ascunde o impersonală existenţă străină:

O, teatru de păpuşe... zvon de vorbe omeneşti,
Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti
Fără ca să le priceapă... După ele un actor

Stă de vorbă cu el însuşi, spune zeci de mii de ori
Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă,
Pân'ce soarele s-o strânge în genunea cea adâncă.
(Scrisoarea IV)

Sensul platonician al frumuseţii (intermediar accesibil al ideii de Frumos sau al Adevărului), spre care aspira demonul din *Scrisoarea V*, e pierdut prin *uitare*. Din opoziţia dintre uitare şi identitatea cu sine a memoriei se naşte elegia eminesciană. Legea uitării e, în erotica lui Eminescu, cea sub care se înscrie prezenţa efemeră şi fragilă (ca „floarea albă de cireş") á femeii. Elegiile eminesciene sunt poezii care încearcă să salveze prin amintire existenţa străină sieşi, adică supusă devenirii temporale – a femeii ce se pierde în „valurile vremii", „răpită de nimicul vieţii". Răpită sieşi, ea devine o existenţă aparentă, adică înstrăinată („Te-aş cere doar pe tine, *dar nu mai eşti a ta*" – *Despărţire*). Amintirea e, în elegii, efortul eşuat al gândirii de a mântui fiinţa iubitei „din valurile vremii", de a-i da „o altă lege" (şi tonul elegiac îl dă nu atât absenţa femeii, cât sentimentul acestui eşec al gândirii). De aceea, elegiile aduc, în majoritatea lor, o structură identică, organizată biplan: memoria, obstinată identitate cu sine a gândirii, caracterizează fiinţa masculină (asociată existenţei eterne a naturii, ca-n *Pe aceeaşi ulicioară...*, dar atinsă, ca şi Hyperion, de oboseală şi de setea morţii), iar uitarea, veşnica trecere, e legea prezenţei efemere a femeii, incapabilă să-şi păstreze identitatea fiinţei. Atunci când *ei* i se asociază veşnicia, veşnicia devine o eternitate a negaţiei:

Pe aceeaşi ulicioară
Bate luna în fereşti,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu *te mai iveşti!*
. . . .
Vântul tremură-n perdele
Astăzi ca şi alte dăţi,
numai tu de după ele
Vecinic nu *te mai arăţi (s.n.)*
(Pe aceeaşi ulicioară...)

Oboseala identităţii gândirii creează impresia unei apăsătoare bătrâneţi hibernale:

Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,
Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit,
(Departe sunt de tine...),

sau se traduce în impresia vidului glacial, a pustietăţilor oceanului de gheaţă privegheat de luna moartă (*De câte ori, iubito...*).

În concurenţă cu negura timpului, poezia creează, din sunetul pieritor al cuvântului, capcane de eternitate, imobilizând în imagine visul fugar,

. . . . cuvinte cumpănind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,
În lanţuri de imagini duiosul vis să-l ferec,
Să-mpiedec umbra-i dulce a merge-n întunerec.
(Nu mă înţelegi)

Amintirea se poate transforma în invocaţie, aspirând să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei *Sonete*, corespunzând, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluând, în terţinele fiecărui sonet, aceeaşi mişcare (reală la început, aşteptată apoi, visată în cele din urmă), mişcarea plutitoare de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterele poeziei de interior, cu dubla recluziune obişnuită, în aceste cazuri, la Eminescu: mai întâi, în spaţiul protector al odăii, apoi, prin ceaţa gândului, într-un spaţiu al reveriei, întreruptă de apariţia bănuită doar (un foşnet de rochie, un sunet de pas, mâini subţiri şi reci) a iubitei. Cel de al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimţit ca îndepărtat:

Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari şi mână rece.

Paralel şi compensativ acestei mişcări de îndepărtare în timp (conformă tehnicii eminesciene de i-realizare a obiectului), gândirea recheamă şi apropie imaginea iubitei, asociată acum liniştitorului vis apolinic al frumuseţii:

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea se plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi.

Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o linişteşte,
Ca răsărirea stelei în tăcere *(s.n.)*

Cel de al treilea sonet transformă distanţele temporale, incert precizate în sonetul II („ani"), în „neguri reci" sau în „umbra vremilor", dându-le, şi prin rezonanţele pluralului, proporţii fabuloase. Gândul însuşi e depăşit de aglomerarea rece a timpilor, dar din adâncuri de dincolo de gând invocaţia se naşte, iarăşi, ca o rugăciune sau ca un cântec a cărui putere magică, nesigură totuşi, desface din neguri icoana luminoasă a femeii:

Când însuşi glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Aceeaşi încercare de a salva, prin amintire, chipul iubitei furată de apele timpului caracterizează şi elegia *Din valurile vremii...*, al cărei prim vers („Din valurile vremii, iubita mea, răsai") poate fi citit, cu verbul la imperativ, ca formulă proemială a unei invocaţii magice. „Portretul" din prima strofă este, în acest caz, o reînchegare în icoană, prin cuvânt, a celei furate de apele timpului. Cea de a doua strofă („Cum oare din noianul de neguri să te rump...") încearcă, printr-un ritual eşuat al amintirii, să reînsufleţească icoana angelică închegată din apele timpului. Dar, în final, negurile vremii înghit umbra celei

care nu poate fi mântuită de destinul veşnicei treceri:

Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu braţele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

În variante, semnificaţiile motivului celei ce nu se lasă salvată de temporalitate apar cu şi mai mare claritate:

O nu fugi, iubito, plutind astfel înot,
Răpită de nimicul vieţii şi de tot
Ca frunzele, când toamna pe lume-şi mână vântu-i –
Din valurile vremii mă lasă să te mântui[67].

Ca şi *istoria* (amintirea timpilor primordiali ai unui neam), *amintirea* (identitatea cu sine a gândirii, opusă devenirii temporale) este astfel una dintre modalităţile prin care universul poetic eminescian încearcă să depăşească criza gândirii înstrăinate.

NOTE

[1] *Atât de fragedă*, variante *(O, tăceți)*, în Opere, ed. Perpessicius, vol. II, p. 97.

[2] „Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocrație istorică, când ea nu s-a putut nici naște pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul mediu.

Nici pentru țara noastră n-am gândit vreodată a propune un sistem care să învieze veacul al XVII (sic!), epoca lui Mateiu Basarab". (*Dezvoltarea istorică a României,* în *Opere*, ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, vol. IV. București, Ed. Cultura rom., 1938-1939, p. 111). Asimilarea (și nu importul) civilizației este traducerea, în domeniul existenței sociale, a termenului de *adaptație*, pe care l-am întâlnit ca fundamental definitoriu în gândirea științifică și filosofică a lui Eminescu. În *Progresul real și cel fictiv* (*Opere*, ed. Crețu, vol. IV, p. 488), organismul social e studiat în raport cu dubla tendință a oricărui organism natural, care e „rezultanta a două puteri opuse: a eredității, principiul conservator (...) și a adaptabilității, principiul progresiv."

[3] *Cine determină soarta României*?, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 67.

[4] *Pătura superpusă*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 192.

[5] În mod excepțional, apare la Eminescu și imaginea poeziei-disimulare, ca în variantele la *Cu gândiri și cu imagini* (v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 248-250). Și totuși, valoarea poeziei e departe de a fi aceea a unei măști; ea este o superbă construcție arhitectonică ce-și disimulează parțial funcționalitatea de spațiu riguros construit spre a cuprinde și a ascunde în miezul său realitatea ultimă, aceea a morții:

Oricum vorbele dissimul
Înțelesul noi privimu-l

Dacă inima ți-i moartă
E astfel ca țintirimul

. . . .

Și de sfinxuri lungi alee
Monoliți și propilee,
Când înăuntru într-o raclă
Doarme-un rege sub o faclă.

[6] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 226.

[7] Opoziția eminesciană între *comunicarea autentică* (cea pe care o realizează discursul poetic) și *comunicarea degradată* în uzul social (în cotidian) poate fi clarificată (fără a falsifica prin forțată modernizare gândirea lui Eminescu) în termeni heideggerieni; să reamintim faptul că o bună parte din exercițiile de semantică ontologică ale lui Heidegger se întemeiază pe re-lectura unui romantic – a lui Hölderlin (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Or, pentru Heidegger, comunicarea nu înseamnă vehicularea impresiilor, dorințelor etc. de la interioritatea unui subiect la interioritatea altuia, ci comunicarea „are sarcina de a constitui articulațiile ființei-în-comun în calitate de comprehensiune“ *(L'être et le temps*. trad. et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, N.R.F., Gallimard, 1964, vol, I, p. 200). Ontologic, comunicarea are drept scop „participarea auditorului la raportul de ființă pe care discursul îl instituie“ (Ibid., p. 207). Funcția ontologică a discursului este însă, dintru început, umbrită de natura limbajului, care presupune deja o anumită înțelegere medie. De aceea, în comportamentul cotidian, atenția poate trece de la primordiala articulare a existentului în discurs – la o „vorbire-în comun“, la transmiterea și repetarea discursului însuși, care-și pierde semnificația ontologică și devine „bavardaj“ (eminescienele „vorbe goale“). Să precizăm că semnificația ontologică pe care Heidegger o dă discursului (articulare a ființei lumii) și comunicării (articulare a „ființei-în-comun“) este, pe de o parte, consonant cu depășirea poeticilor „expresive“ (comunicarea nefiind transmiterea unei interiorități subiective) și, pe de altă parte, ea vădește (ca și poetica eminesciană, înscriindu-se în aceeași tradiție hegeliană) *substanțialitatea* definitoarie a discursului în general, a discursului poetic în special.

[8] De aceea, lumea adâncurilor ni se pare infinit mai luminoasă decât apare ea în interpretarea, de altfel atât de frumoasă, a lui I. Negoițescu; căci „plânsul din intermundii“ devine, prin poezie, râsul lui Odin sau surâsul zeilor. Ni se pare, de asemenea, șocant inexactă, referitor la *Odin și Poetul*, o lectură ca

aceasta: „Cântecul trebuie să exprime anarhia cosmică, libertate.., ritmul tainic al elementelor și deci fulgerările durerii lumii" (I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, p. 72). Dimpotrivă, universul lui Odin are rigoarea de structură a cristalului, iar poezia aspiră să depășească valoarea de cântec al furtunii, descoperind – sau instituind – senina frumusețe apolinică. Durerea, zbaterea, sfâșierea (sau „anarhia") constituie pragul pe care vocația cosmotică a poeziei e chemată să-l depășească.

[9] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 113.

[10] De unde, caracterizarea poemei în interpretarea lui G. Călinescu: „Eminescu dă problemei fericirii o soluție estetică" (*Opere*, XII, p. 24).

[11] *Ibidem*, vol. XIII, p. 281.

[12] I. Negoițescu, *Op. cit.*, p. 35. Fundamentală rămâne, pentru analiza căilor romantice de recuperare a paradisului pierdut – și pentru vis în primul rând – lucrarea lui A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Ed. Univers, 1970.

[13] *Stelele cardinale...*, p. 47.

[14] Disocierea semantică (bachelardiană) vis-visare, în Edgar Papu, *Ambivalența visului la Eminescu*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 24-33.

[15] Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 26-27.

[16] O accepție diferită a visului apare în sintagma Viața (existența) = „vis al morții-eterne". Ne vom opri însă asupra ei cu un alt prilej, pentru că imaginea aparține viziunii poetice conexe modelului cosmologic kantian.

[17] Eminescu, *Proză literară*, p. 203.

[18] „Semnul arab" este identificat (credem, pe drept cuvânt) cu cifra, de către Cristian Popescu (*Le motif du „signe arabe" dans l'oeuvre d'Eminescu*, în *Synthesis*, II, 1975, p. 19-24).

[19] Eminescu, *Proză literară*, p. 124-125.

[20] *Ibidem*, p. 150-151.

[21] *Ibidem*, p. 167-168.

[22] *Ibidem*, p. 5.

[23]. *Ibidem*, p. 7.

[24] *Ibidem*, p. 9.

[25] *Ibidem*, p.13.

[26] *Ibidem*, p.18.

[27] *Ibidem*, p. 19.

[28] T. Vianu, *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, mamă..."*, în *Studii de literatură română*, (București), Ed. did. și pedagogică, p. 311.

[29] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 301.
[30] Idem, *Proză literară*, p. 223.
[31] Idem, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 261.
[32] *Ibidem*.
[33] Eminescu, *Proză literară*, pe. 28.
[34] *Ibidem*, p. 27-28.
[35] *Ibidem*, p. 35.
[36] *Ibidem*, p. 47.
[37] *Ibidem*, p. 51.
[38] Utilizăm disocierea terminologică introdusă de formaliştii ruşi (v. B. Tomachevski, *Thématique*, în *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Editions du Seuil, 1965, p. 267-292).
[39] Eminescu, *Proză literară*, p. 24.
[40] Şi tot G. Călinescu subliniază identitatea dintre mecanica lumii şi gândire: „În lună, adică în absolut (...), Dionis îşi dă seama de mecanica universului, care e gândire" (*Opere,* XII, p. 222). Şi în interpretarea lui N. Manolescu, universul eminescian din *Sărmanul Dionis* dezvăluie sinonimia hegeliană real-raţional, iar paradisul şi cosmosul se sprijină în idee (*Tu, ce în câmpii de caos semeni stele...*, în Convorbiri literare, 1/1975).
[41] H. Sanielevici, *Sărmanul Dionis*, în *Cercetări critice şi filosofice*. Bucureşti, Alcalay, f.a.
[42] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 638.
[43] Idem, *Proză literară*, p. 31.
[44] *Ibidem,* p. 35.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, p. 36.
[47] *Ibidem*, p. 37.
[48] *Ibidem*, p. 45.
[49] *Ibidem*, p.53.
[50] *Ibidem*, p. 45.
[51] *Ibidem*.
[52] *Ibidem*, p. 36
[53] Reprodus de G. Călinescu în *Opere*, XII, p. 58-59.
[54] În *România literară*. IX (1976), nr. 12 (din 18 martie) şi în *Manuscriptum*, nr. 1, 1975, p. 10-14.
[55] G. Călinescu subliniază *lirismul* teatrului eminescian.
[56] *Rom. lit.*, nr. 12, 1976.

[57] *Ibidem.*
[58] *Manuscriptum*, nr. 1, 1975.
[59] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 294, 303.
[60] *Ibidem*, vol. V, p. 31. Eternul feminin devine, în interpretarea lui Edgar Papu, principiul cunoaşterii afective, recognoscibil nu numai în tematica, ci şi în lexicul poeziei eminesciene (*Poezia lui Eminescu*, ed. cit., cap. *Principiul feminin la Eminescu*).

Întreaga analiză este tributară unei „sexuisemblance" în tradiţia consolidată a analizelor lui Bachelard.

[61] Prezenţa insistentă a acestui motiv explică importanţa pe care o atribuie morţii iubitei de la Ipoteşti în cristalizarea sentimentalităţii eminesciene George Munteanu în foarte interesanta sa interpretare a biografiei lui Eminescu (*Hyperion*, I. *Viaţa lui Eminescu*, Bucureşti, Ed.Minerva, 1973).
[62] Spre aceeaşi concluzie conduc lucrările experimentale ale cercului de poetică şi poetică matematică, lucrări conduse de Lucia Vaina-Puşcă şi cristalizate în studiile dedicate postumelor eminesciene de Manuela Roşcău, Gabriela Duda, Antonia Constantinescu, Maria Ilie şi Anca Runcan, publicate în *Synthesis*, an. II, 1975, p. 31-68.
[63] E imaginea care motivează interpretarea eroticii eminesciene în viziunea lui G. Călinescu sau a lui Tudor Arghezi.
[64] Eminescu, *Proză literară*, p. 91-92.
[65] *Recele* ca simbol thanatic, în I. Negoiţescu, *Op. cit.*
[66] Pentru *Cezara*, v. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti 1943; M. Zaciu, *Lecturi şi zile XXII*, în Tribuna, 3 iulie 1975.
[67] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 219.

V

OGLINDA DE AUR

„Eu e Dumnezeu"
(Opere, V)

Poezia, somnul, moartea, iubirea, magia, cultul epocilor istorice aurorale ne-au apărut drept căi de reautentificare a gândirii înstrăinate, de recuperare a unui pierdut timp echinoxial şi – în majoritatea cazurilor – de redescoperire a stării paradisiace de „farmec". Nici una dintre aceste modalităţi de salvare a fiinţei nu presupune o trăire dramatică a timpului istoric, ci, dimpotrivă, toate acestea sunt moduri de existenţă extratemporală. Ele se bazează pe cultivarea antinomiei romantice real-ideal şi reprezintă, fiecare, o soluţie romantică de corijare a realităţii resimţită ca degradată, trecătoare şi neautentică.

Aceeaşi opoziţie între realitate şi universul liber al gândirii (care se aplică, de astă dată, contemplării detaşate a realităţii înseşi în treptata ei eroziune istorică) apare tematizată şi cultivată programatic în marele poem al naşterii şi morţii civilizaţiilor, *Memento mori*. Întregul poem se bazează pe opoziţia între „lumea cea aievea", în care gândirea este angajată în acţiune (şi, ca atare, supusă eroziunii şi înstrăinării în timpul istoric) şi între „lumea-nchipuirii", liberă de orice determinare sau constrângere străină ei:

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite
Te încerci a stoarce lapte din a stâncei coaste seci;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur,
Alta unde cerci viaţa s-o-ntocmeşti precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.

Istoria civilizaţiilor umane va apărea, aşadar, ca un permanent efort

(„cu sudori muncite") de a modela creator natura („fierul aspru") după tiparele gândirii, impunându-i „forma cugetării reci". Opusă universului acțiunii, „lumea-nchipuirii" (a visării, a poeziei, a gândirii neangajate în acțiune) este o lume *liberă*, care nu domină, ci este dominată de conștiință, o lume de somptuozități coloristice proprii spațiilor onirice, o lume care se deschide ternei cântări ce adie dinspre insulele morții. Sub regimul „vrăjii" selenare, visarea redescoperă limbajul *poveștii* și caută să descifreze, prin intermediul lui, sensul „runelor" istoriei. Visarea este dirijată de eul liber („Turma visurilor mele *eu* le pasc ca oi de aur"), de conștiința identică sieși, emancipată de tirania realului, emancipată de timpul istoric, ireversibil. În imperiul luminoasei nopți, când

...luna argintie, ca un palid, dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,

visarea (gândire liberă) descifrează, cu limbajul basmului, sensurile istoriei, întorcând înapoi „roata vremii"[1]. Discursul poetic se structurează – în acest preambul al poemei – pe obsesiva repetare a pronumelui personal *eu*, în funcția subliniată de *subiect* al acțiunii (și acțiunea înseamnă, aici, emancipare de timpul istoric prin gândire mitică), o repetare inutilă (aproape stânjenitoare) din perspectiva gramaticii românești, dar necesară din perspectiva unei intenții stilistice; pentru că, în calitate de subiect (în sfârșit) liber al acțiunii constructive prin gândirea mitică, *eu*(l) se emancipează de obișnuitul său statut gramatical de pronume inclus în forma flexionară a verbului:

Căci posomorâtul basmu – vechea secolilor strajă –
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc –

Eu *sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele,*
Ascultând cu adîncime glasul gândurilor mele,
Uriașa roata-a vremei înapoi eu *o întorc*

Şi privesc... codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gândurile ce zboară
Şi icoanele-s în luptă – eu *privesc şi tot privesc...*

Din această perspectivă, istoria umanităţii apare ca o succesiune de interpretări mitice ale divinului, încorporate, fiecare, într-o civilizaţie care se naşte odată cu mitul ei central şi moare în clipa când mitul îşi pierde valoarea activă, încetând să mai reprezinte credinţa vie a unei epoci. Istoria umanităţii apare deci ca un perpetuu pelerinaj în cputarea divinului („Oare viaţa omenirei nu te caută pe tine?"), a divinului care se dezvăluie însă a fi nu creatorul, ci creatura umanităţii – „Un gând puternic, dar nimic decât un gând". *Memento mori*, în care Tudor Vianu vedea un poem sociogonic[2], este înrudită, în punctul de plecare, cu meditaţia preromantică pe ruine[3] ce reactualizează lamentoul biblic *vanitas vanitatum*, vizibil în titlurile celor două versiuni (*Panorama deşertăciunilor* şi *Memento mori*) şi în subtitlurile pe care le-ncearcă Eminescu (*Tempora mutantur, Vanitas vanitatum vanitas, Skepsis, Cugetări*). Însă, mai mult decât o imagine a morţii succesivelor civilizaţii, *Memento mori* e o imagine a naşterii şi a morţii miturilor, a credinţelor, adică e o meditaţie asupra încorporărilor (urmate, fiecare, de o inevitabilă înstrăinare) a spiritului în istorie. Naşterea şi amurgul zeilor, întruparea şi apusul Ideii, timpul echinoxial (timp istoric auroral, în care natura şi ideea fuzionează în beatitudinea mitului) şi punctele de solstiţiu ale istoriei – acestea sunt momentele care structurează imaginea fiecărei civilizaţii panoramate în *Memento mori*. Pe lângă elementele hegeliene (istoria universală = istoria manifestărilor spiritului) sau schopenhaueriene (opoziţia între cugetarea liberă şi acţiunea lipsită de libertate într-o lume dominată de răutate), dincolo de tonalitatea depresivă înrudită cu cea a lamento-ului biblic din Ecleziast, „panorama" eminesciană se structurează în primul rând în jurul unui mit al apocalipsei, care, în varianta germană citată de Eminescu şi reactualizată de opera lui Wagner) este un mit al morţii („amurgului") zeilor – Götterdämmerung – sau, în varianta germanică veche, Ragnarök –, moarte prevestită şi desfăşurată într-un univers în care s-

a înstăpânit Iarna Fimbul. Ragnarökul înseamnă moartea unui ciclu cosmic şi divin, căruia îi urmează însă o nouă creaţiune, un nou univers auroral – Ziua cea nouă[4].

Mitul germanic la care Eminescu trimite, explicit, în adnotările pe marginea poemei[5], este una dintre variantele unui mit cu răspândire universală, acela al creaţiei periodice a lumilor, adică al primenirii cosmosului prin periodica întoarcere în haos, urmată de o nouă geneză. Acesta este, spre exemplu, Marele An cosmic al chaldeenilor, la sfârşitul căruia universul e distrus printr-o catastrofă (alternativ, diluviu şi incendiu), pentru a reîncepe apoi, în noul an cosmic, o nouă existenţă. În variantă indiană, Ziua lumii (*Kalpa*) e măsurată de timpul în care toate astrele săvârşesc o mişcare completă. Definiţia astronomică a Marelui an Cosmic (cel mai mic multiplu comun al timpilor de rotaţie şi revoluţie ai tuturor aştrilor) reapare la Pitagora şi la Platon, cu semnificaţia de ciclu închis de existenţă cosmică, fiecare asemenea ciclu începând printr-o primenire a lumii, printr-o nouă creaţiune. Neoplatonismul întemeiază teoria metempsihozei pe această viziune a eternei repetiţii a existenţei universului organizată în mari ani cosmici, viziune mitică respinsă atât de Kabbală, cât şi de gânditorii creştini[6]. Varianta germanică a mitului, reactualizată, în secolul al XIX-lea, de Richard Wagner, poate întâlni astfel, în gândirea eminesciană varianta fundamentată astronomic în filosofia lui Platon.

Cu excepţia Daciei mitice (asupra căreia ne-am oprit într-un capitol anterior), care e ucisă de Roma înainte de a-şi fi consumat ciclul complet al existenţei istorice, toate celelalte civilizaţii panoramate de Eminescu în *Memento mori* se desfăşoară conform evoluţiei identice a raportului între două elemente constitutive (Natură-Spirit), evoluţie ce cunoaşte trei momente: aspiraţie reciprocă – fuziune în mit – ruptură, care duce la moartea civilizaţiei respective. Fiecare civilizaţie pare a se naşte dintr-un element primordial (apa în Grecia şi Egipt, pământul în Babilon şi Egipt, focul în Roma etc.), un element care îşi „visează“ forma şi şi-o primeşte prin efortul modelator al gândirii; fiecare civilizaţie conţine un simbol central al gânditorului (rege sau mag); epuizată prin înstrăinarea gândirii,

fiecare civilizaţie se reîntoarce în cele din urmă în elementul din care s-a născut. Parţial, schema funcţionează şi în unica strofă închinată zorilor spiritului în civilizaţia primitivă a „negrilor sălbatici". Umanitatea însăşi este încă, aici, pe jumătate natură („Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri piei de urs") şi confundă divinul cu natura văzută în elementele ei primordiale („Colo-nchină idolatrul nenţelesul foc de lemne"); dar semnele spiritului există deja, oricât de „nenţelese" şi „strâmbe" ar fi ele, iar purtătorul lor e magul:

Colo magul lui îi scrie pe o piatră strâmbe semne
Să nu poat-a le-nţelege lungul secolilor curs.

Superbă şi orgolioasă, civilizaţia babiloniană dă nisipului pustiei forma şi consistenţa, aparent indestructibilă, a „murilor de cetate", a grădinilor suspendate, care s-au desprins de pământ, „suite-n nori". Apropiat de natură şi pus, simbolic, sub semnul elementarului, poporul geme, „Cum o mare se frământă pe când valuri o răscoală", slujind inconştient (ca şi natura) gândirea monumentală al cărei reprezentant sau purtător e, aici, regele („Cugeta Semiramida prin grădinile răcori"). Risipită de timpul istoric, civilizaţia babiloniană recade însă în natură şi-n amintire, se macină reintegrându-se nisipurilor pustiei, care o înghit, asimilând-o unei imagini de Fata Morgana:

Azi? Vei rătăci degeaba în câmpia nisipoasă:
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munţii, garzi de piatră, stau şi azi în a lor post;
Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-şi alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mâna-i lungă,
– Unde este? nu ştiu – zice – mai nu ştiu nici unde-a fost.

Din valurile „blonde" ale Nilului, din „visările pustiei" şi din „cerul d'Egipet disfăcut în foc şi aur" se nasc „gândiri(le) arhitectonici de-o grozavă măreţie" ale Memphisului[7] şi ale piramidelor. Egiptul antic e „vis" al naturii („Undele visează spume, cerurile-nşiră nori"), întâlnind gândirea regală, formativă

Iese-n noapte și-a lui umbră lung-întins se desfășoară
Pe-ale Nilului mari valuri. – Astfel pe-unde de popoară
Umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat.

și gândirea magică:

Magul priivea pe gânduri în oglinda lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun.
El în mic privește-acolo căile lor tăinuite
Și c-un ac el zugrăvește cărărușile găsite –
A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun.

Dar, odată cu degradarea vieții spiritului, gândirea magică își pierde atributele cosmotice și declanșează (prin citirea *semnului întors*) apocalipsa, iar Egiptul, acoperit de nisipurile pustiei, coboară în amintire, în legendă și în adâncuri acvatice. Atunci când „sufletul visează toat-istoria străveche", „Memphis se ridică, argintos gând al pustiei" și beduinii povestesc

. . . . basme mândre mestecate numa-n stele
Despre-orașul care iese din pustiile de jele.
Din pământ și de sub mare, s-aud sunete ce cresc.
Marea-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte –
Sub nisipul din pustie cufundat e un popor...

Ierusalimul se naște în tonuri de *Cântarea Cântărilor* („Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare") și moare în tonurile biblicei Judecăți de apoi („Dar venit-a judecata..."). Grecia se naște, ca Venus, din apele „oceanici", își înalță spre cer munții „scânteind muiați în soare" și templele albe, care urcă spre „Coloane de dealuri", cu „coaste râzătoare", cu crânguri verzi în care duhurile semidivine ale naturii (nimfe, fauni), zeii tineri cu înfățișare pământeană (Zeus îndrăgostit) și muritorii trăiesc în armonia mitului. Armonia Greciei moare însă odată cu moartea gândirii mitice. Cugetătorul cu gândirea „în doliu", care nu mai crede în pitagoreica cifră sacră a lumilor,

sculptorul orb care transmite timpilor ce vin imaginea „durerii încremenite“ în marmoră şi Orfeu, întors – singur – din infern, Orfeu cu „glasul stins de-aripa disperării“, Orfeu mut, care a pierdut credinţa în magia cântecului şi în consubstanţialitatea poeziei cu armonia cosmică – acestea sunt simbolurile spiritului înstrăinat, care se neagă pe sine şi caută repaosul morţii. Atrasă de durerea cântecului lui Orfeu, Grecia se cufundă, odată cu lira cântăreţului divin. în apele din care se născuse, iar gândirea întovărăşeşte această imagine a armoniei prăbuşite cu un coşmar al surpării lumilor în hăuri precosmice. O lume fără Grecia ar putea fi, pentru Eminescu, o lume îndelung agonizantă, rătăcind, pierdută, prin „văi de caos“.

Dar mai ştii?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Ştim de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimţite cade*?*
Oceanele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult.
Nu simţim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.

Roma (a cărei imagine emblematică e soarele, astrul raţiunii ordonatoare) este o civilizaţie pusă sub semnul elementului ignic. Poporul-natură şi regele-spirit se confundă acum într-un stat condus de „Senatul cel de regi“. Roma solară, Roma cugetării pierde mai întâi, incendiată de Nero, atunci când gândirea însăşi devine, prin exces, nebunie. Dar Roma este singura civilizaţie care moare, în poema lui Eminescu, de două ori, căci moartea Romei este reluată după secvenţele luptelor epopeice daco-romane. Civilizaţia Cezarilor, care au învins Dacia şi au frânt evoluţia popoarelor tinere, înainte ca acestea să fi ieşit din vârsta mitului, impunându-le astfel o istorie străină şi asumându-şi destinul lor, va fi ucisă de „sântele visuri“ ale popoarelor barbare, răzbunători ai Daciei. Incendiată de Nero, cotropită de Odin şi zeii Vallhalei, Roma eternă supravieţuieşte, totuşi, substituind mitului solar mitul creştin şi imperiului cezarilor imperiul papei.

Mai mult decât în Roma, în Revoluţia Franceză „Spiritul ce-adânc se zbate într-a populilor fire“ nu mai apare ca emblemă a

regalității sau ca atribut tainic al magului, ci își creează instrumente multiple și dure. Căci poporul răsculat e acum „un ocean trezit", ce

„...înalță firi cumplite, cari-l duc, o vijelie,
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.

Expresia acestei explozii vulcanice, distrugătoare este „tigrul Robespierre", ale cărui „gândiri de fier" nu creează o lume nouă, ci o îngroapă, sub „osândă", pe cea veche. Adevărata încorporare mitică a gândirii în epoca modernă nu e Robespierre distrugătorul, ci Napoleon, ultimul Cezar, Napoleon sol al Spiritului prin ideea kantiană a păcii eterne. Proiectând asupra epocii moderne luminile atemporale ale vârstei Cezarilor, Napoleon (în care și Hegel văzuse întrupat Spiritul Universului) reprezintă în opera lui Eminescu un mit central. Un mit asupra căruia poetul revine în variantele *Odei* (*în metru antic*). Contaminându-l cu imaginea lui Napoleon III din *Împărat și proletar*, Eminescu va face din „Napoleon" avatarul modern al Cezarului, al cărui avatar antic era Traian. În *Memento mori*, Napoleon concentrează gândirea veacului, el este, în fond, expresia în care se adună visul poporului-natură:

Dar puteri neliniștite ce trăiesc în adâncime,
Ar vrea țărmul să-l evadă, să înece cu mărime
Lumea. Ele se concentră în suflarea unui om,

Mare, că-i purtat pe umeri de adânci și mândre vremuri:
Căci gândiri, care ieșise dintr-a lumii lung cutremur
El le poart-unite-n frunte și le scrie pe stindard...

De aceea, înfrângerea lui Napoleon nu înseamnă victoria unei alte ordini umane și nu se suprapune bătăliei de la Waterloo. Nu oamenii, ci natura învinge și de astă dată ideea. Ca și cezarii Romei, Napoleon este o victimă a Nordului:

Și-atunci Nordul se stârnește din ruinele-i de gheață,
Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a câmpurilor față

El ridică vise-nalte... volburi mari de frig se văd
Şi trecând peste oştire o îngroapă...

În Napoleon îşi trăieşte martirajul Ideea, ca-ntr-un alt Crist, ateu, părăsit de Tatăl divin. Creator şi victimă a istoriei, Napoleon Cezarul e una dintre înfăţişările moderne ale eroului tragic eminescian şi înfrângerea lui dă materia unui lamento care abandonează tonalitatea epică şi suprapune, într-o voită ambiguitate, eroul tragic şi eul liric: „Nordul m-a învins – *ideea m-a lăsat*" (s.n.). Înfrângerea lui Napoleon marchează sfârşitul epocii eroice moderne. Odată cu el, ideea moare din nou, mitul păleşte şi istoria trăieşte criza unui nou punct de solstiţiu, a cărui conştiinţă marchează cu însemnele tragismului contemporaneitatea şi, odată cu ea, creaţia de maturitate a lui Eminescu:

Şi-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schiţele ei;
Înzădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii –
E apus de Zeitate, şi-asfinţire de idei.

Peregrinând, prin mituri, în istorie, gândirea – a cărei libertate de vis era celebrată la începutul poemului – descoperă periodica prăbuşire în nefiinţă a fiecărei credinţe şi contemplă astfel, în istorie, mişcarea ritmică prin care spiritul îşi creează şi, mai apoi, obosit să-i susţină, îşi ucide zeii:

Ca s-esplic a ta fiinţă de gândiri am pus popoare,
Ca idee pe idee se clădească pân-în soare
. . . .
Cum eşti tu nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Şi prin valuri de gândire mitici stânce se sulev;
Nici un chip, pe care lumea ţi-l atribuieşte ţie,
Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, de fiinţi o mie,
C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev.

În spatele tuturor acestor înfăţişări ale divinului, gândirea obosită, gândirea epocilor tragice, aflate la „punctul de solstiţiu", descoperă că singura formă de eternitate este moartea („Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător"), moartea al cărei vis se vădesc a fi civilizaţiile şi miturile prin care ele încearcă zadarnic să dea divinului o înfăţişare inteligibilă şi veşnică, pentru că

Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,
Nimeni moartea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt.

De la premisele unui poem preromantic de tipul meditaţiei pe ruine, *Memento mori* devine poema descifrării „ruinelor gândirii" („Tu, ce în câmpii de caos semeni stele, sfânt şi mare, / Din ruinele gândirii-mi, o, răsari ca şi un soare..."), în care locul pierdutei divinităţi l-a ocupat moartea.

Ceea ce ne-a apărut, în *Memento mori*, ca o opoziţie a două momente temporale, marcând hotarele fiecărui ciclu istoric (timp auroral al gândirii mitice şi „punct de solstiţiu" sau „asfinţire de idei"), va apărea, doi ani mai târziu, în forma difinitivă a poemei *Împărat şi proletar*[8], ca o opoziţie de perspectivă socială. Cele patru secvenţe ale poemei alternează viziunea (mai apoi, acţiunea) Proletarului cu „acţiunea" de stăpân (mai apoi, acţiunea) Cezarului. Între cei doi poli ai existenţei sociale distanţa e tot atât de mare ca şi între cei doi poli temporali ai fiecărei civilizaţii din *Memento mori*. Discursul Proletarului, cu care poema debutează, schiţează, evident, un program de distrugere a unei lumi care şi-a falsificat valorile autentice („Nu-i ordine firească ce ei a fi susţin"), instituind dominaţia nefastă a convenţiei, a minciunii, a frazei:

Virtutea pentru dânşii ea nu există. Însă
V-o predică . . . .
. . . . .
Religia – frază de dânşii inventată
Ca cu-a ei putere să vă aplece-n jug.
. . . . .

Minciuni şi fraze-i totul ce statele susţine,
Nu-i ordinea firească ce ei a fi susţin.

Discursul Proletarului nu este însă numai demascator; el este, în egală măsură, creator al unui nou mit – mitul paradisiac al umanităţii viitoare, care echivalează cu reinstaurarea vârstei de aur cu reîntoarcerea la vârstele istorice aurorale:

Atunci vă veţi întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre ni le şoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor fi-mpărţite
Chiar moartea când va stinge lampa vieţii finite,
Vi s-a părea un înger cu părul blond şi des

Ca şi bardul epocilor istorice revolute, ca şi dacul, care trăieşte în mit, comunicând cu zeii, gândirea proletarului din *Împărat şi proletar* este dominată şi inspirată de idealul mitic al armoniei universale, pe care el încearcă s-o reinstituie prin revoluţie. Comuna din Paris este un incendiu purificator din care veacul damnat ar putea renaşte, purificat:

Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri ca facle negre trăsnesc arzând în vânt –
Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frământ,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru – Paris al lui mormânt.

O nouă mitologie, revoluţionară, se naşte din acest incendiu al veacului, sfinţind, prin sacrificiu, vieţile pierdute, „de tină şi păcate". Sub stindardul roşu, prin „aerul cel roşu", prin flăcările revoluţiei, femei „ca marmura de albe" trec, purificate de păcatele care au fost mai mult păcate ale veacului decât ale lor, şi înfăţişarea lor, nepăsător-marmoreană, le transformă într-un fel de Valkirii ale unei noi mitologii revoluţionare.

La celălalt pol al existenţei sociale, într-o tăcere îngheţată, izolat în „nălţimea-i solitară, / Lipsită de iubire", se află Cezarul, palid şi (asemenea regilor din *Memento mori*) „în gânduri adâncit". Zâmbetul

treaz („Zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută") şi gândirea lucidă a Cezarului („Vuirea de granit / A sute d-echipajuri, gândirea-i n-o înşeală") a depăşit, ca şi gândirea Proletarului, convenţia socială, descoperind însă, în dosul ei, nu promisiunea viitoarei vârste de aur a umanităţii, ci mecanismul demonic al istoriei, guvernată de „principiul rău". Sensul adânc al istoriei i se dezvăluie, în finalul poemei, Cezarului exilat, care veghează pe malul infinitelor, eternelor întinderi ale mării, în noaptea străbătută de fantoma regelui Lear, monarhul nebun şi dezmoştenit. „Aiurirea mării" se confundă, ca-n *Memento mori*, cu geamătul mulţimii, cu a „popoarelor ecouri", anulând din perspectivă metafizică distanţa istoric instituită între Cezar şi Proletar:

În orice om o lume îşi face încercarea,
Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van;
În orice minte lumea îşi pune întrebarea
Din nou: de unde vine şi unde merge floarea
Dorinţelor obscure sădite în noian?
. . . .
În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină
Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om.
. . . .
Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte.
. . . . *atunci te oboseşte*
Eterna alergare... ş-un gând te-ademeneşte:
„Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi".

Gândirea mitică a Proletarului crea imaginea paradisului viitor al umanităţii. Gândirea „trează" a Cezarului traduce zbaterea istoriei într-un sentiment al zădărniciei universale. Ca şi în *Memento mori*, divinul ia, în *Împărat şi proletar*, înfăţişarea morţii, al cărei „vis" este istoria, al cărei vis sunt, deopotrivă Proletarul şi Cezarul.

Un vis al morţii e lumea şi într-una din variantele *Scrisorii I*, care face din viaţa omenirii un „orologiu" al nefiinţei şi din conştiinţa umană – icoană şi oglindă a morţii:

Moarte, tu îmi pari o noapte neagră, naltă şi întinsă,
Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă
În nemărginirea vremii şi a lumii, atârnând
Din trecutu-n întuneric în viitor de întuneric
Merge lângă facla vieţii a fiinţelor himeric
Şir. . . . . .
Şi eternă-i numai moartea. Jucăria ei e tot
Ea *trăieşte, iar nu lumea.*
. . . .
Moarte,-odată în vecie se trezeşte fiecare
Şi făptura lui în juru-i vede visele-ţi bizare...[9]

În varianta citată a *Scrisorii I*, ca şi în veghea Cezarului din *Împărat şi proletar* sau în reveria din *Memento mori*, orientată spre descoperirea divinului în succesiunea civilizaţiilor şi a miturilor lor centrale, gândirii i se dezvăluie în cele din urmă un cer pustiu, adăpostind, drept singură zeitate, moartea. Dacă în prima etapă a creaţiei eminesciene divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de a doua etapă demiurgul se demonizează devenind sinonim cu schopenhaueriana voinţă de a fi şi excluzând (ca-n *Mureşanu*) posibilitatea morţii, în această a treia etapă funcţia demiurgului şi-o asumă moartea sau nefiinţa. Să specificăm un fapt pe care l-am mai subliniat şi la începutul acestei lucrări: ultimele două etape ale creaţiei eminesciene nu pot fi riguros delimitate cronologic; intuiţii caracteristice fiecăreia dintre ele coexistă în creaţia lui Eminescu, care se orientează însă, până la 1880, *preponderent* spre soluţiile existenţiale romantice ale construcţiei de universuri compensative, dar care se organizează, în poemele ultimilor ani, într-un univers tragic recunoscut şi asumat. Deşi identifică divinul cu moartea, *Memento mori* (1872) rămâne un poem care celebrează nu gândirea angajată în istorie, ci gândirea liberă, care se manifestă, independent de real, în poezie şi vis.

Imaginea cerurilor vide, a divinităţii ca nefiinţă, coexistă în ultima etapă a creaţiei eminesciene cu imaginea aparent contrarie a divinului identificat cu „fiinţa ce nu moare". Nu este vorba de o evoluţie a concepţiei eminesciene, care ar trece de la afirmarea

primatului morţii la afirmarea primatului nemuririi[5], căci, în variantele *Luceafărului*, nefiinţa şi „fiinţa ce nu moare" apar, *în acelaşi context*, cu valoare sinonimică. În drumul său spre Demiurg, Hyperion ajunge

Unde nu-i centru, nici hotar,
Nici rază a cunoaşte
Şi unde vremea în zadar
Încearcă a se naşte
Al nefiinţei adăpost
Şi al uitării oarbe,
Ce soarbe toate câte-au fost
Şi tot ce este soarbe.[11]

Aici, glasul Demiurgului îi dezvăluie mecanismul trecătoarelor existenţe umane sau astrale:

Pentru că ei sunt trecători,
Sunt toate trecătoare,
Au nu sunt toate-nvelitori
Fiinţei ce nu moare?

Tot ce a fost şi ce va fi
De-apururi faţă este
Iar basmul trist al stingerii
Părere-i şi poveste.[12]

Sinonimia nefiinţă – fiinţă eternă este, în ultimă instanţă, similară identităţii hegeliene între Neant şi Absolut; ambii termeni eminescieni desemnează starea de totală *nedeterminare*, pe care poemele sale târzii o substituie divinităţii. Sinonimia aceasta fusese însă exersată de Eminescu mult mai devreme, dacă Mors din varianta secundă a poemei Andrei Mureşanu „este identificată cu Nirvana şi cu Indiferenţialul (Ms. 2254, fol 74)"[13]. Asemănător indicei Nirvana, nefiinţa eminesciană este aşadar starea de pură nedeterminare, care poate lua înfăţişarea voinţei oarbe de a fi (ca-n *Mureşanu*) sau care poate fi raportată, în alte contexte, la sinonimia hegeliană între Neant

şi Absolut. În primul caz, termenul comportă conotaţii etice demonice şi trezeşte rebeliunea romantică a conştiinţei umane; în cel de al doilea caz, conotaţiile etice dispar şi nefiinţa divină nu mai e demonică, ci impersonală, cu valoarea inflexibilă de lege, în faţa ei, rebeliunea ar apărea ca inutilă şi lipsită de sens. Evoluţia, în variante, a momentului cosmogonic şi escatologic din *Scrisoarea I* conduce în cele din urmă spre această ultimă accepţie a nefiinţei divine. Fără a ignora că punctul de plecare al imaginilor cosmogonice eminesciene se află în *Imnul creaţiunii din Rig Veda*, ne întrebăm, totuşi, dacă spiritul interpretării hegeliene a cosmogoniei vedice este cu totul străin meditaţiei asupra destinului – uman şi cosmic – care este *Scrisoarea I*. În *Prelegeri de filosofia religiei*, Hegel comentează, pornind de la o traducere a colonelului Know, una dintre numeroasele cosmogonii vedice. Este vorba aici despre o divinitate primară, Brima, care „exista din veşnicie sub forma unei întinderi imense. Când i-a plăcut să creeze lumea, a spus: Ridică-te, oh! Brima! Astfel dorinţa, apetitul, a fost ceea ce e prim (...). Nemijlocit după aceasta a ieşit din buricul lui un spirit sub formă de flacără (...) Brima a privit în jurul său şi n-a văzut nimic decât chipul său nemăsurat, a călătorit o mie de ani pentru a-şi cunoaşte întinderea, pentru a o înţelege. Acest foc este iarăşi el (Brima) însuşi şi se are numai pe sine ca obiect imens (...); în alte locuri se spune că *lumea a fost creată prin meditaţia lui (Brima) despre el însuşi* (s.n.). După călătoria de o mie de ani, Brima şi-a cunoscut întinderea tot atât de puţin ca înainte de călătorie; plin de uimire, el şi-a întrerupt călătoria şi a considerat ceea ce a văzut. Atotputernicul, ceva ce e deosebit de Brima, a spus atunci: Du-te, Brima, şi creează lumea, tu nu te poţi înţelege pe tine, fă ceva care poate fi înţeles."[14] Creaţiunea universului apare aşadar ca un act determinat de „dorinţa", de „apetitul"divin, care e, în fond, dorinţă de autocunoaştere, lumea fiind o proiecţie inteligibilă a divinului, în sine ininteligibil.

Într-una din variantele premergătoare *Scrisorii I*, naşterea lumilor e văzută ca urmarea unei „porniri rebele", a unei „greşeli" a nefiinţei ce

......viermui un punct din care
Își scrânti tot universul paraliticul lui somn.

Viața universului e ispășirea acestui păcat originar – o halucinată agonie de lumi somnambule care, stăpânite de „dorul lung, nestins" al păcii pierdute, „realeargă (...) Spre-echilibrul liniștitei întocmele" [15]. Redacția definitivă a poemului abandonează imaginea, de o imensă putere de sugestie poetică, a greșelii divine prin care viața lumilor apărea ca o lungă agonie expiatorie, iar dorul de neființă este înlocuit prin „dorul nemărginit" ce atrage la viață „din sure văi de caos", „colonii de lumi pierdute". Interpretarea – curentă – a „dorului nemărginit" ca un corelat al schopenhauerienei *voințe* ni se pare insuficientă în contextul *Scrisorii I*, căci ea nu poate explica viziunea escatologică ce urmează celei cosmogonice, adică viziunea reîntoarcerii în sine, „împăcată", a păcii din începuturi. „Dorul nemărginit" nu se împărtășește de atributul eternității (care aparține, în exclusivitate, neființei divine) și el nu se manifestă decât în intervalul limitat dintre două nopți impenetrabile – noaptea începuturilor și cea a sfârșitului –, determinând viața „universului himeric", care nu este decât „vis al neființei".

Dar dacă viața lumilor nu mai e rezultatul unei greșeli și nici expresia indestructibilei *voințe de a fi*, ci modul în care în-sinele divin se visează, proiectându-se într-o structură inteligibilă ca într-un *altceva al său*, nu este oare posibilă înțelegerea „dorului nemărginit" ca apetit divin de autocunoaștere, ca în interpretarea pe care Hegel o dă, în *Prelegeri de filosofia religiei*, mitului cosmogonic indian al lumilor create de Brima, zeul dornic de a se înțelege pe sine? În sensul acesta se îndrumează și unele comentarii indiene moderne ale cosmogoniei vedice, utilizate de Amita Bhose în lectura *Scrisorii I*, care pleacă de la sensul de „dorință intelectuală" al termenului de *Kama* în interpretarea lui S. Radhakrishnan: „Kama, dorința, reprezintă mișcarea intelectuală. (...) Ea este legătura dintre ființă și neființă. Dorința este o condiție esențială a acestui Purușa conștient de sine."[16]

Înspre o asemenea interpretare ne conduce, printre altele, o imagine care apare cu consecvență în contextul viziunilor

cosmogonice eminesciene. În *Scrisoarea I*, starea pre-cosmică, ininteligibilă, este cea în care „N-a fost lume pricepută, şi *nici minte s-o priceapă*", sau „...nici de văzut nu fuse, şi *nici ochi care s-o vază*". În *Luceafărul*, Hyperion cel însetat de repaos ajunge, în drumul său spre Demiurgos, într-un fel de spaţiu pre-cosmic, unde „...nu-i hotar, / *Nici ochi spre a cunoaşte*". Revenind la *Scrisoarea I*, ochiul creat „spre a cunoaşte" este aici bătrânul dascăl, Atlas spiritual („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, / Astfel el sprijină lumea şi vecia într-un număr"), căruia îi este menit să dezlege „în şiruri", „noaptea-adânc-a veciniciei". „Uscăţiv aşa cum este, gârbovit şi de nimic," dascălului pare a-i fi hărăzit rolul de conştiinţă a universului inconştient, de centru spiritual al lumilor, al căror cifru îl stăpâneşte prin înţelegerea numărului sacru. Dar această poziţie privilegiată a spiritului nu schimbă cu nimic destinul imediat al fiinţei care îl poartă[17]. În ultimă instanţă, destinul dascălului – ca şi destinul lumilor – este unul ironic, şi întrebării „Ce-o să aibă din aceasta *pentru el* bătrânul dascăl?" (s.n.) nu i se răspunde decât negativ, căci spiritul uman nu are o existenţă *pentru sine*. El este doar un instrument – oglinda în care divinitatea informă ajunge la cunoaşterea de sine, îşi satisface „apetitul" care a determinat-o să creeze universul. Grandoarea absolută a spiritului şi nimicnicia himerică a fiinţei se întâlnesc în condiţia umană, a cărei expresie supremă – şi suprem ironică – este cea a genialităţii. Aceeaşi viziune ironică poate fi descifrată în variantele poemei *Împărat şi proletar* sau în proza eminesciană: „În fiecare om se-ncearcă spiritul universului. (...) Oamenii sunt probleme ce şi le pune spiritul universului, vieţile lor: încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu seamănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?"[18]

O stranie însemnare din manuscrisele eminesciene de tinereţe devansează frapant această perspectivă. Însemnarea, datată de Perpessicius 1867, este următoarea: „Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi; esista ele? nu; fiindcă eu (sunt) esist; sufletul lumei este eu. Fără *eu* nu esistă timp, nu esistă spaţiu, nu esistă Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec; ochiul e lumea, auzul e

cântecul,- *eu* e Dumnezeu."[19] Însemnarea eminesciană prezintă frapante analogii cu imaginea schopenhaueriană a „primului ochi" prin care lumea începe să existe ca reprezentare[20], imagine ale cărei ecouri se fac simțite și în *Scrisoarea I* și *Luceafărul*. D. Popovici presupunea un foarte timpuriu contact al lui Eminescu cu gândirea schopenhaueriană, contact mediat de studiul publicat în *Programa* pe 1866 a Gimnaziului din Cernăuți de Alois Scherzel[21]. Din perspectiva manuscrisului în discuție, ipoteza ni se pare cu totul plauzibilă, deși trebuie să recunoaștem că afirmațiile eminesciene sunt destul de vagi pentru a apărea ca un ecou vag al unei mai generale orientări idealiste postfichteene. În studiul lui Alois Scherzel[22], Eminescu găsea, oricum, pe lângă o caracterizare generală a idealismului schopenhauerian, și o expunere abreviată a filosofiei sale, organizată în patru mari capitole (gnoseologie, metafizică, estetică, etică), dintre care primul, cu expunerea caracterului aprioric al timpului și spațiului, forme modelatoare ale lumii ca reprezentare, ar fi putut susține viziunea eminesciană a eului creator de lumi. Identificarea orgolioasă Eu = Dumnezeu va apărea ca eroare și rebeliune a gândirii în *Sărmanul Dionis*. Fără a mai identifica gândirea cu divinul, opera eminesciană va substitui, treptat, divinității gândirea umană. În clipa când demiurgul își pierde atributele platoniciene de creator al lumii prin gândire, aceste atribute vor fi transferate asupra gândirii umane, căreia îi va fi dat să mențină lumile în ființă. De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci el rămâne, ca întrupare pură a gândirii, identic sieși și creator de lumi:

Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume...

Cum „Între gândire și-ntre moarte / Nu este vreo asemănare"[23], gândirii îi este hărăzit să poarte povara universului: „Simțim că universu-l purtăm, și prea ni-i greu" (*Preot și filosof*). În locul formulei „Eu e Dumnezeu", va apărea însă o alta, angajând existența individuală ca suport al existenței universale: „Căci fiecare-i faur la mântuirea lumei"[24]. Gândirea – creatoare de sens – este astfel pentru

Eminescu atributul definitoriu al existenţei în general; pentru ca fiinţă să existe, ea trebuie să se gândească pe sine sau să se lase gândită, creându-şi sau primindu-şi astfel sensul, un sens care nu trebuie neapărat să se dezvăluie înţelegerii („Nenţeles rămâne gândul / Ce-ţi străbate cânturile" – *Dintre sute de catarge*), dar care nu este, cu toate acestea, mai puţin real şi necesar. „Lumile" lui Eminescu se susţin în fiinţă prin gândire, şi nu prin automatism instinctual; ele nu pot fi concepute ca spaţii ale non-sensului (aşa cum e conceput spaţiul social, în care gândirea se înstrăinează în *convenţie, frază* sau *mască*), ci ca spaţii ce există în măsura în care sunt purtătoare de sens. De aceea, în universul lui Eminescu se postulează coexistenţa unei pluralităţi de „limbaje", o pluralitate de moduri de articulare a *sensului gândirii*, a cărei unitate primă nu e cuvântul, ci *existenţa* obiectului, a fiinţei sau a lumii „gândite". Gândirea neexprimată apare, în *Mureşanu,* ca pură potenţialitate („Gândul făr'de fiinţă" din „regia gândirii nenfiinţate"). Expresia primă, i-mediată a gândirii este „sfânta limbă" a naturii, articulată direct în *elemente* (floarea, codrul, steaua). Existenţa cosmică are astfel (cel puţin în primele două etape ale creaţiei eminescine) valoarea unui limbaj prim, al cărui *adevăr* aspiră să-l regăsească limbajul derivat,articulat în cuvânt („Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?" – *Criticilor mei*).

Revenind la imaginea cosmogonică din *Scrisoarea I* (lumile – proiecţie inteligibilă a divinului), vedem într-însa nucleul unei serii de motive în cel mai înalt grad definitorii pentru universul imagistic eminescian. Motivul central al acestei serii ni se pare a fi *oglinda* (sau *oglindirea*), care îşi subsumează numeroase variante: *apele* – oglindă celestă –, *umbra, portretul, ochii*, sau, în consacrată tradiţie platoniciană nuanţată romantic, *opera de artă*, produs al gândirii geniale:

Oricât se schimbe lumea, de cade ori de creşte,
În dreapta-vă oglindă de-a pururi se găseşte:
Căci lumea pare numai a curge trecătoare.
Toate sunt coji durerii celei neperitoare,
Pe când tot ce aleargă şi-n şiruri se aşterne

Repaosă în raza gândirii cei eterne
(Ca o făclie...)

Aceeaşi mişcare a regăsirii sinelui prin actul oglindirii poate fi descifrată în erotica eminesciană, căci iubirea e (am văzut) o eliberare a orbului demon al creaţiei, consubstanţial divinităţii oarbe din *Scrisoarea I*:

Ea nu poate să-nţeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce aspiră după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi,
Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfârşit pe sine însuşi.
(Scrisoarea V)

Şi tot o proiecţie modelatoare a spiritului asupra materiei haotice, informe, determină (atunci când se traduce prin faptă, prin acţiune) naşterea civilizaţiilor şi defineşte sensul istoriei universale, aşa cum apare ea în *Memento mori*. Acţiunea istorică este similară unui act creator, prin care gândirea îşi întipăreşte în materie propria-i imagine („Cerci viaţa s-o-ntocmeşti, precum un faur / Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci"). Succesiunea ciclurilor de civilizaţii din *Memento mori* ne-a apărut ca o lungă căutare a unor imagini inteligibile ale divinului; dar cum divinul nu e decât nefiinţă, imaginile pe care spiritul uman le reflectă în istorie nu sunt decât determinări parţiale, sortite să-şi dezvăluie caducitatea şi să „asfinţească" în clipa în care au fost rostite.

Ca un act de autocunoaştere prin Oglindire e văzută acţiunea isotrică şi în *Oda pentru Napoleon*, prima variantă a *Odei (în metru antic)*. Motivul „oglindirii" devine o constantă a universului imagistic eminescian din momentul când acest univers îşi descoperă tonalitatea proprie, chiar dacă oglindirea nu este direct şi explicit raportabilă la viziunea cosmogonică pe care am discutat-o şi pe care o considerăm o intuiţie fundamentală, formativă a poeziei lui Eminescu[25]. În opera de maturitate, gestul oglindirii se asociază, subconştient, fiecărei mişcări de regăsire a sinelui, de „împăcare", chiar dacă această mişcare se produce într-o sferă extrem de îndepărtată de cea a problematicii din

Scrisoarea I. Ochiul de apă închis în mijloc de pădure,

În adâncu-i se pătrunde
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare,
Şi de lună şi de stele
Şi de zbor de rândurele
Şi de chipul dragei mele.
(La mijloc de codru...)

Imaginea castelului singuratic din *Scrisoarea IV* doarme „de veacuri" în apele lacului. În *Lasă-ţi lumea*..., lacul etern „se pătrunde" de chipul iubitei, pe care îl reîntrupează în imagine („Ca oglinda îl alege"). În erotică, treptata înseninare a spiritului dintr-o poezie cum e *Şi dacă*... îşi asociază, inconştient, imaginea unor spaţii-oglindă, ce captează ritmica unor mişcări cosmice mereu mai ample, care se ridică de la o umanizată zbatere de ramuri („Şi dacă ramuri *bat în geam*") la iradierile luminii astrale în spaţii acvatice sau celeste („Şi dacă stele bat în lac"..., „Şi dacă norii deşi se duc / De iese-n luciu luna"). Extrem de caracteristică ni se pare, în sensul acesta, evoluţia imaginilor acvatice în poezia eminesciană. În poeziile de tinereţe (*La Bucovina, Din străinătate*) apele au o luminozitate diamantină de cristal fluid şi o valoare mai mult ornamentală. În *O călărire în zori* sau *Frumoasă-i*..., apele devin oglinzi celeste într-un univers dominat de principiul armonizator al erosului cosmogonic. Această imagistică – oricum, convenţională – este depăşită în *Mureşanu, Memento mori, Miradoniz* etc., şi apele cumulează acum tripla semnificaţie de element primordial, spaţiu mortuar şi spaţiu de oglindire. Marea din *Mureşanu*, în care insulele – sarcofage invadate de o erupţie vegetală – „nasc şi pier", *e materie, spaţiu* şi *imagine* a eternei deveniri. „Fluviul cântării" care străbate Dacia mitică din *Memento mori*,

Desfăşoară-n lungi oglinde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adâncu-i nasc şi pier;
Pe oglindele-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cât uitându-te în fluviu, pari a te uita în ceri.

În epocile când gândirea mitică apune şi conştiinţa cosmică a spiritului uman pare a intra în eclipsă, oglinzile acvatice se sparg sau se întunecă. Marea „epigonilor" e „de îngheț": în *La moartea lui Heliade*, epocile de decadență a spiritului vizionar sunt figurate prin „marea moartă / Cu-ape de plumb". În *Memento mori*, Orfeu, trezit din visul armoniei cosmice, stă „pe piatra prăvălită, *lângă marea-ntunecată*"; apusul zeilor dacici e însoțit de agonia mării („ceruri tremur, marea moare"), şi reinstaurarea haosului prin răzbunarea zeilor nordici împotriva ordinii romane sparge oglinzile acvatice şi produce rebeliunea elementelor:

Şi atunci furtuna mândră dezrădăcinat-a marea.
Ea zvârlea frunți de talazuri către stelele-arzătoare.
Ridica sloiuri de gheață, le-arunca în şanț de nori
Vrând să spargă cu ei cerul.

Aceeaşi întunecare de oglinzi însoțeşte, în erotică, moartea sentimentului:

De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte
(De câte ori, iubito...)

O „durere vagă" poate tulbura oglinda lumii, care e sufletul:

Astfel şi al meu suflet
Răsfrânge lumea-ntreagă.
Dar o durere vagă
Şi-oglinda s-a închis[26].

Oglinzile eminesciene par menite nu atât să restituie imaginea lumii fenomenale, cât să capteze imaginea lumii în Idee. Ele au în felul acesta valoarea de *oglinzi magice*, în care este revelată nu aparența, ci natura ultimă, esența „încifrată" în formele accesibile privirii. Expresia cea mai clară a motivului o oferă oglinda de aur a magului egiptean din *Memento mori*, în care universul îşi dezvăluie

centrul şi principiul ordinii cosmice. În *Luceafărul*, descântecul Cătălinei, rostit în somn, e declanşat de vraja pe care o degajă astrul captat în oglindă („Şi din oglindă luminiş / Pe trupu-i se revarsă"... „El tremura-n oglindă"). În acelaşi sens de oglindă magică e conceput universul gândirii geniale în *Povestea magului călător în stele*:

......Cum picături ce sorb
Toate razele lumii într-un grăunte-uimit,
În el îs toate, dânsul e-n toate ce-a gândit

În „oglinda sufletului" este captat chipul angelic,visat, al iubirii inexistente în lume (*Care-o fi în lume...*). „Murul sfinţit" al templului din *Înger şi demon* dezvăluie natura ascunsă, angelică a fiicei de rege:

Muri sfinţiţi de-a omenirii rugăciuni îndelungate
Văd aripele-i diafane şi de dânsele dau veste.

Pereţii marmoreeni ai templului, halei sau domei (*Povestea magului călător în stele*, *Strigoii*, *Înger şi demon*) sunt spaţii ale revelaţiei, imense oglinzi magice, iar zidurile de marmoră neagră ale palatului lui Arald devin „oglinzi de marmuri negre" în care moartea îşi contemplă chipul. În poezia erotică, „ochii plini d'eres" sunt un substitut al oglinzii magice, în care se dezvăluie „o lume de visuri, o lume de senin" (*Când crivăţul cu iarna...*) aşa cum „ochii tulburi", frământaţi de glasul patimilor adânci, sunt corespondentul oglinzii sfărâmate. O imensă oglindă de aur este pardoseala încăperii în care un pustnic-mag citeşte şi transcrie imaginea armoniei lumilor:

În sala naltă cu covoare moale
Sus cu-acoperământul ei deschis
Ceru-l vedeai albastru – stelele sale
Curgeau încet şi tremurau ca-n vis
. . . .
Migdali ridică ramurile-nalte
În noaptea plină de lumini o-ntind
Jos pe covor lucie se întinde

Plasa de aur unei mari oglinde
Şi cerul tot şi stele reflectează
N-adâncul ei tot cursul ei măreţ
. . . .
Pe-o masă de eben bătrânul scrie
Din când în când n-oglindă se uita.
Vedeai în ea a lumii armonie,
A lumii căi n-adâncul ei vedea
Tot cerul cel de sus cu lumi o mie
În fundu-oglinzii calea-şi descria.
Lunecau stele şi curgeau la vale
Şi se pierdeau pe tăinuită cale[27].

Oglinda de aur reapare în una din cele mai tulburătoare creaţii eminesciene, *Avatarii faraonului Tlà*. Bolnavul rege Tlà, contaminat cu moarte de moartea soţiei sale, Rodope, se angajează pe calea unei iniţieri în misterul divin al morţii şi renaşterii, prefigurând destinul avatarilor săi. Înainte de a coborî în somnul înşelător al morţii alături de Rodope, Tlà dezvăluie, prin intermediul magicei oglinzi de aur, chipul lui Isis, dar ceea ce află nu mai este „sâmburul" raţional al lumii, ci chipul demonic al divinităţii, care i se înfăţişează, în hohote batjocoritoare de râs, sub forma cercului roşu al purei deveniri. Accepţia divinului pare diferită în *Scrisoarea I* (unde starea de divinitate e cea de nefiinţă) şi în *Avatarii Faraonului Tlà* (unde Isis apare ca principiu al fiinţării); dar divinul rămâne, în fond, nedeterminare, şi în oglinda de aur a faraonului Tlà destinul spiritului uman se dezvăluie, ca şi în *Scrisoarea I*, ca un destin ironic.

Acest sentiment al ironiei destinului rămâne străin legendei *Luceafărului*, în care converg majoritatea marilor teme eminesciene. Citit tradiţional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Luceafărul* e interpretat, mai recent, ca un „basm al fiinţei"[28], ca o conjugare poetică a verbului a *fi*[29] sau ca expresia unei „vagi" filosofii a fiinţei şi a neantului[30]. Întruchipare a gândirii ce susţine, prin identitate cu sine, lumile în fiinţă, Hyperion cel condamnat la existenţă veşnică, Hyperion cel îndrăgostit, în Cătălina, de imaginea nefiinţei sale, Hyperion care

aspiră zadarnic la liniștea uitării, apare ca un intermediar între „chipurile de lut" ale umanității risipite în timp și între eternitatea divinității lipsite de chip. Astru sau „gând purtat de dor", înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion *apare* de fiecare dată altfel, parțializând prin determinări antinomice natura sa supracategorială[31]. Dar, dincolo de aceste apariții, Hyperion are existența pură, identică sieși, a gândirii căreia nu-i poate fi dăruit repaosul morții și harul odihnitor al uitării. Asocierea Luceafărului cu un astru mort sau impresia de *mort frumos* pe care i-o face Cătălinei provin chiar din valoarea absolută (nedeterminată categorial) de *ființă* a lui Hyperion. Într-un interesant manuscris eminescian, de altfel citat destul de des și înrudit cu atmosfera din *Avatarii faraonului Tlà*, între *ființă* și *viață* se instituie raportul a doi termeni contrari: „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune". Asemenea unui râu ce dă consistență umbrelor reflectate pe suprafața sa, materia – „un Ahasver al formelor lumii" – peregrinează din ființă în ființă. Căci *„esența ființelor este forma, esența vieții trecerea*, mișcarea materiei prin ele" (s.n.)[32]. Asemenea ideilor platoniciene reactualizate în filosofia lui Schopenhauer ca un intermediar între lumea ca voință și lumea ca reprezentare, ființa se identifică, pentru Eminescu, cu *forma imuabilă*; ea este, de aceea, veșnică (pentru că veșnic identică sieși); ea este, de aceea, relevată prin gândire și, ca atare, identică – în *Luceafărul* – cu Hyperion; ea se opune vieții, a cărei esență nu e stabilitatea și forma, ci trecerea. În sistemul filosofic la care lucra Eminescu, ființa ar corespunde „raporturilor constante", iar viața – „mișcării eterne" [33]. Poetul încercase, de altfel, soluționarea filosofică a opoziției repaos (identitate) – mișcare, ocolind soluția dialectică hegeliană (devenirea) care plasa contradicția la nivelul dialecticii realului, și optând pentru unificarea celor doi termeni contradictorii într-o *antinomie* de tip kantian, care plasează contradicția la nivel fenomenal, și nu la nivelul realității noumenale: „Heraclit zice că niciodată același om nu s-a coborât de două ori în același râu. *Ca toate ideile ce cuprind un joc cu infinitul timpului și al spațiului, și aceasta culminează într-o antinomie, încât și contrariul e adevărat* (s.n.)... Adecă din contră

același râu oglindește în liniștita-i adâncime aceleași umbritoare păduri, același cer. Materia numai – acest Ahasver neobosit al formelor – e pururi alta, formele însă aceleași, încât în ape vecinic călătoare îți vezi chipul rămânând pe loc. Râul timpului *pare* (s.n.) a curge, suma de viață și de forme posibile coexistă într-un vecinic prezent."[34] Într-o aproximativă traducere ontologică modernă a termenilor metafizicii eminescieni, am putea echivala *viața* prin *existent*. Perechea de termeni ființă – viață ar deveni atunci raportul ființă – existent, și chiar dacă traducerea noastră nu ar fi fidelă din perspectivă filosofică, ea ar traduce, în schimb, credem, fidel, raportul ontologic care devine în *Luceafărul* un raport epic între Hyperion (dăinuind prin gândire în ființă) și principesa pământeană, cea „una la părinți", care e menită însă, ca orice existent, să devină termen al unei serii, să devină, pentru început, Cătălina (element component al cuplului Cătălin-Cătălina) și, mai apoi, anonim și întâmplător „chip de lut". Această evoluție a principesei îndrăgostite de Luceafăr spre destinul ei de existent e marcată în operă printr-un joc stilistic de multiplicare a unicului în cele două tablouri simetrice care deschid și închid poema. Cu obsesiva subliniere a unei unicități ce pare absolută, primul tablou creează nu atât un spațiu estetic de poveste, cât un statut excepțional întâlnirii din vis a celor două personaje, comunicării – prin descântec și somn – a două nivele cosmice și ontologice necomunicante: „A fost *odată* ca-n povești, / A fost ca *niciodată*"... „Și era *una* la părinți" etc. Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veșnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în fața imensei singurătăți a mării; spațiul ei e acum cel al crângurilor, cu *„șirul lung* de mândri tei", sub dulcea ploaie a mulțimii de flori argintii ce cad „Pe capetele-a *doi copii*". Unicitatea rămâne atributul lui Hyperion. În vidul cosmic, căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea – ca și iubirea – e un început de moarte, este prezența în noi a celui care nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre neființe. Comunicarea – prin spațiul atemporal al descântecului și al visului – între principesa pământeană și astrul

nemuritor este, de aceea, iluzorie, aşa cum iluzorie este orice comunicare între nivele diferite de existenţă cosmică sau între modalităţi opuse de existenţă. Însingurată prin conştiinţa identităţii, gândirii îi rămâne să contemple cu detaşare fericita confuzie din seria existenţelor umane risipite în timp, serie care face posibilă comunicarea (până la dublarea gen Cătălin-Cătălina) şi iubirea. Într-o variantă ulterioară a confesiunii Cătălinei, Luceafărul apare ca o stea moartă, care-şi supravieţuieşte în icoană, trezind nostalgia comunicării şi conştiinţa imposibilităţii ei. Imaginea e înrudită cu cea din *La steaua*, metaforă cosmică a eşecului comunicării. Varianta în discuţie rămâne de fapt neintegrabilă structurii *Luceafărului*, căci ea îl anulează pe Hyperion, al cărui atribut ultim este, dimpotrivă, în poem fiinţarea (identitate cu sine relevată prin Logos divin şi conştiinţa acestei identităţi, afirmată în fiecare întrupare a stelei: „*Eu sunt* Luceafărul de sus"), emancipând-o, dimpotrivă, pe Cătălina de statutul ei ontologic accidental de „existent". Accentul se deplasează, în varianta aceasta, asupra naturii duale a Cătălinei, similară naturii eroului din *Miron şi frumoasa fără corp* şi integrabilă categoriei demonice a celor marcaţi de blestemul unei imposibile aspiraţii, a celor-cu-stea-moartă:

Căci de luceafărul din ceriu
M-a prins un dor de moarte

De unde el mi-a răsărit
E-atâta cale lungă
Că mii de ani i-a trebuit
Luminei să m-ajungă

Poate de mult s-a stins în drum
În sferele acele
Iar raza lui abia acum
Luci vederii mele

Icoana lui – care-a murit –
Şi azi în cer se sue

Era când nu l-am fost zărit
Iar azi-l văd şi nu e[35].

Mai presus de spaţiul multiplului (al existentului) – căruia îi poate fi dăruită, aici, starea paradisiacă de *farmec* –, mai presus de spaţiul glacial al singurătăţii absolute, care e „locul menit" lui Hyperion în ordinea lumii[36], se află, în *Luceafărul*, abisul primordial, „golul" fără hotar, fără centru şi fără timp, care este un fel de „spaţiu" precosmic al divinităţii echivalată cu nefiinţa („Al nefiinţei adăpost"). Între pura nedeterminare divină, cufundată în „liniştea uitării", şi între veşnica trecere a existentului, care poate descoperi starea de farmec, conştiinţei nemuritoare a lui Hyperion i se refuză atât divina linişte a uitării, cât şi umana durere şi umanul farmec al morţii, pentru că în universul în care divinul s-a refugiat în nefiinţă, gândirii îi e hărăzit să suporte povara menţinerii lumilor în fiinţă.

Ca şi în gândirea dascălului din *Scrisoarea I*, în zborul lui Hyperion – „gând purtat de dor" – lumile se nasc şi mor într-o eternă repetiţie de serii istorice, într-o veşnică trecere de Ahasver a materiei prin formele eterne, forme sălăşluind nu în gândirea divină, ci în „fiinţa" veşnică a Luceafărului, „ochi" ce instituie hotarele lumii. Interesează mai puţin faptul că punctul de plecare al acestei viziuni e în teoria kantiană şi schopenhaueriană a categoriilor şi a formelor apriorice ale sensibilităţii. Separaţia kantiană între noumen şi fenomen, separaţia schopenhaueriană între lumea ca voinţă şi lumea ca reprezentare sau imaginea hegeliană a naturii ca alteritate a ideii, toate acestea reprezintă pentru Eminescu doar o premisă filosofică ce motivează şi întemeiază un sentiment tragic al existenţei. Identificată cu gândirea, fiinţa condamnată la nemurire este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenţei universale, în locul zeului absent, refugiat în nefiinţă.

Expresia acestei conştiinţe tragice o întruchipează de obicei, în operele lui Eminescu, Cezarul. În *Împărat şi proletar*, gândirea Cezarului descoperise deja, sub măştile Demiurgului, chipul etern al morţii. În clipa în care, în manuscrisele eminesciene din jurul romanului *Geniu pustiu*, iubirea e văzută ca ardere, ca rug de

sacrificiu prin care există nu ființa trecătoare, ci spiritul universului, viziunea nu mai e atribuită unor personaje cu nume biblice ca Ion sau Toma, ci unui personaj care se cheamă Cezar[37]. În *Memento mori*, învingătorul Daciei (cel care se substituie destinului ei netrăit) nu poartă numele de Traian, ci rămâne aceeași expresie supremă a regalitățiii triste și solitare a gândirii care este Cezarul.

Prin vocația ei ontologică, gândirea nu are, la Eminescu, atributele de pură contemplativitate ale „geniului" schopenhauerian; ea nu neagă, ci întemeiază lumile, ea nu fuge de istorie în asceză, ci își asumă, cu luciditatea conștiinței tragice, destinul ei cosmotic și istoric[38]. Am preferat, de aceea, ca emblemă e eroului tragic eminescian, imaginea Cezarului, care are luciditatea geniului schopenhauerian, dar care nu se refugiază în contemplarea îndurerată a universului rău, condamnând demiurgul identificat cu voința oarbă. Cezarul eminescian a descoperit lipsa de chip a divinului și a înțeles ironia propriului său destin, pe care și-l asumă, însă, în deplină lucidittate. Obișnuit, „titanica gândire" a Cezarului se asociază imaginii infinității acvatice a oceanelor[39], așa cum se întâmplă în *Împărat și proletar*, în *Oda* către Napoleon sau în postuma *Murmură glasul mării*:

Murmură glasul mării stins și molcom
Încunjurând a Italiei insulă mândră –
O, luminați, a cerului stele albe,
Câmpilor noștri.

. . . .

Numai singur asupra lumei în pace,
Nepăsător tămâii și laudei voastre,
Învăluit în maiestatea tăcerei
Stă-mperatul.

Vezi-l atins de umbra gândirilor regii!
Vorbea-i va să fie o rază-n lume;
Orele lui sunt isvoare la anii istoriei,
Salve-Imperator!

În lumea zeilor morți, Cezarul, creator de ordine, creator de imperii în istorie, creator de lumi în gândire, poartă, cu paloarea şi răceala adâncii sale tristeți, povara celui condamnat să se substituie divinității. Aşa apare el în schițele pentru piesa *Decebal* şi în special, într-un abia schițat monolog dacic:

Da singur... totdeauna singur...
. . . .
O, suflet obosit – sărmane suflet.
. . . .
Şi marea strigă, Nordul m-amenință
Mişcând din codri râuri de popoare
Şi-n acest vuet, în astă turbare
A vechiului pământ... când regii mor
Când ceru apune a lui gânduri
Când se-nverzeşte cerul de-nserare
Când timpul nevăzut e în cutremur
Când am pierdut idea-eternității,
Eu singur stau s-o reprezint aici[40].

NOTE

[1]Această capacitate de a depăşi ireversibilitatea timpului apare ca un atribut definitoriu al poeziei în variantele poemei *Gemenii.* Soarele (Apollo) îi meneşte acolo lui Brigbelu (mai apoi Sarmis), poetul nebun care i-a blestemat pe zei, un destin orfic, nemurirea şi orbirea. La vraja cântecului său, ţărmii se vor desprinde spre a-l urma, îndrăgostită de cântec îl va urma şi marea,

Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate
Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate.

(*Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, 443).
[2] T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, capitolul introductiv.
[3] Raportul cu tema ruinelor, în D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., capitolul *Poezia cetăţii umane.*
[4] V. Mihai Isbăşescu, *Walhalla şi Thule*, Mituri şi legende vechi germanice repovestite după izvoare de..., vol. I, Buc., Minerva, 1977
[5] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 142, notă marginală: la versul „E apus de zeitate...": „Întregită. Götterdämmerung".
[6] Pierre Duhem, *Le Système du Monde*, ed. cit., vol. I, p. 65-85, 262, vol. II, p. 449, vol. V, cap. Kabbala.
[7] Şi în *Avatarii faraonului Tlà*, Memfisul apare ca un vis al spiritului universului: „Memfis era la picioarele lui... oraşul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate urieşeşti, a cărui strade lungi pavate cu pietre lungi şi albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou, la care se uita uimit şi adânc... I se părea că spiritul universului visează... el, căruia un pământ cu imperii i-e un grăunte, şi că visul său măreţ e pentru acest moment Memfis..." (*Proză literară*, ed. cit., p.217)
[8] Analiza evoluţiei concepţiei lui Eminescu în variantele succesive la *Împărat şi proletar*, în D. Popovici, *Op. cit.*,cap. cit.

[9] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 177.
[10] V., asupra acestei evoluţii, M. Ciurdariu, *Reflecţii pe marginea interpretărilor „Luceafărului" („Nemuritor şi rece"), în Revista de filosofie*, XII, 1965, nr. 7, p. 909-924.
[11] Eminescu *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 402.
[12] *Ibidem*, p. 405
[13] D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, (Buc.), E.P.L., 1067, p. 284.
[14] Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei*, traducere de D.D. Roşca, (Buc.), Editura Academiei R.S. România, 1969, p. 248.
[15] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius vol. II, p. 178.
[16] S. Radhakrishnan, *Indian Philosophy*, vol. I, p. 100, apud Amita Bhose, *Cosmogonia indiană şi „Scrisoarea I*", în *Caietele Mihai Eminescu*, III, Buc., Ed, Eminescu, 1975, p. 66; pentru interpretarea „dorului nemărginit", interesează întregul articol al Amitei Bhose p. (61-68).
[17] Poziţia privilegiată a spiritului în univers este pusă puternic în relief prin structura *Scrisorii I,* care se construieşte, concentric, în jurul imaginii dascălului. Momentul proemial al *Scrisorii I*, simetric momentului final, e marcat (ca în numeroase alte poeme eminesciene de structură „sferică") printr-o mişcare de rupere a continuităţii realului şi de pătrundere în universul închis, autarhic, al gândirii. Aici, ruperea de timpul real, abandonat ceasornicului („*Doar* ceasornicul urmează lunga timpului cărare"), este, odată cu mişcarea iniţială de întoarcere în sine („Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare..."), mai accentuată, poate, decât la alte poeme de structură similară, însă ritualul pătrunderii într-un spaţiu estetic, paralel şi autonom faţă de cel real, rămâne, ca structură, acelaşi: în *Memento mori*, universul poeziei se deschide şi se închide cu imaginea visului dirijat („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur"... „Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate"...); în *Epigonii* sau în *Dumnezeu şi om*, cartea (cu valoare generală de „scripturi" ale neamului, în primul caz, *Biblia*, în cel de al doilea caz), cartea gândirii mitice. În *Scrisoarea I*, stingerea lumânării şi smulgerea din imperiul timpului echivalează cu asumarea unei perspective „înalte" şi impersonale, căci gândirea, eliberată de tirania realului şi de suferinţă, contemplă universul din perspectiva ochiului cosmic al lunii, panoramând infinitele întinderi terestre sau acvatice şi contemplând, detaşat, multiplele înfăţişări ale unei umanităţi purtate de dorinţă şi dominate de „geniul morţii". Ochiul cosmic al lunii se opreşte, în cele din urmă, asupra dascălului şi, din acest moment, perspectiva din care se construieşte discursul liric se schimbă brusc. Universul gândirii se substituie calmei perspective selenare, răscolind o altă noapte, noaptea

timpilor, „noapte-adânc-a veciniciei", ordonând sau dezlegând „în şiruri" începutul şi sfârşitul lumilor, naşterea şi moartea cosmosului. Dar dacă gândirea dascălului poate descifra destinul lumilor, destinul dascălului nu se modifică, totuşi, prin aceasta, cu nimic, el se înseriază destinelor umane, peste care pluteşte, contemplându-le şi egalizându-le, ochiul cosmic al lunii, la a cărui perspectivă revine, simetric, discursul liric în final.

[18] *Archaeus*, în *Proză literară*, ed. cit., p. 215.

[19] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 638.

[20] *Subiectul* lumii ca reprezentare „este aşadar suportul lumii, condiţia constantă, întotdeauna subînţeleasă, a tot ce e perceptibil, a oricărui obiect. (...) Să dispară această singură fiinţă, şi lumea ca reprezentare nu mai există." (A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, Leipzig–Paris–Bucurest, vol. 1, p. 6, 7.)

[21] D. Popovici, *Op. cit.*, p. 71.

[22] *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauer's*, în *Programm des k.k. Ober-Gymnasiums in Czernowitz in dem Herzogthum Bukowina für das Schuljahr 1866*, Cernowitz, Buchdrukerei des Rudolf Eckhardt, 1866, p. 3-26; despre caracterul timpului şi spaţiului ca forme prin care subiectul organizează lumea, la p. 9.

[23] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 169.

[24] *Ibidem*, vol. V, p. 227.

[25] Motivul e amplu înregistrat în lucrarea lui Şt. Cazimir, *Stelele cardinale*. Eseu despre Eminescu, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p. 57 sqq. L-am urmărit şi noi în eseul *Oglinda de aur*, în *Tribuna*, 1974, nr. 14.

[26] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 265.

[27] *Ibidem*, p. 174.

[28] C. Noica, *Basmul fiinţei în „Luceafărul"*, în *Luceafărul*, XIX (1976, nr. 20.

[29] Edgar Papu, *Glosse eminesciene. Universul cuvântului*, în *Din clasicii noştri*. Contribuţii la ideea unui protocronism românesc, Buc., Ed. Eminescu, 1977, p. 120-124; ca „predicat originar" îi apare verbul existenţei în general în poezia eminesciană lui Cezar Baltag în frumosul eseu *Atracţia lui a fi*, in *Luceafărul*, XIII (1970), nr. 3.

[30] Capitolul despre *Luceafărul*, în lucrarea lui Alain Guillermou, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Marcel Didier, 1963, lucrare apărută, recent, în traducerea lui Gh. Bulgăr şi Gabriel Pârvan, în colecţia „Eminesciana", Iaşi, Ed. Junimea, 1977.

[31] G. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul"*, în M. Eminescu.

Studii și articole, ed. V. Andriescu, Introducere G. Ivănescu, Iași, Ed. Junimea, 1977 („Eminesciana"), p. 78. Ca o „metaforă în ordinea ființei" sunt înțelese epifaniile lui Hyperion de Șt. Borbely, *Epifania lui Hyperion*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6.

[32] Eminescu, *Opere complete*, ed. A.C. Cuza, p. 349.

[33] Ne referim la titlul manuscriselor filosofice comentate de M. Ciurdariu (în studiul deja citat, din *Studii eminesciene) – încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mișcare eternă.*

[34] Textul publicat în *Manuscriptum*, 1975, nr. 1, p. 22.

[35] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 326. Varianta e editată de Perpessicius nu la *Luceafărul*, ci la poezia *La steaua* și ea aparține, într-adevăr, ciclului motivic dezvoltat în jurul acestei ultime poezii. Interesantă prin ea însăși, *La steaua* este, în și mai mare măsură, interesantă prin variantele sale, care vădesc, începând din 1878, preocuparea lui Eminescu pentru acest motiv, care este, de altfel, și un loc comun al poeziei secolului trecut (ceea ce transformă în erudiție gratuită jocurile comparatiste ale lui M. I. Rașcu, din *În legătură cu poezia „La steaua..."*, în *Eminescu și cultura franceză*, ed. A. Schreiber și D. Murărașu, Prefață de D. Murărașu, Buc., Minerva, 1976, p. 226-147). Ne interesează mai puțin sursele acestei poezii (finalul ei, restrictiv față de sensul mult mai adânc-poetic al strofei penultime, indică o cunoaștere sigură a poeziei lui G. Keller, *Der Stern*); ne interesează mai mult sensurile pe care motivul le capătă în creația lui Eminescu, sensuri dintre care am discutat deja (pornind de la variante, care n-au nici o legătură cu poezia lui Keller), două: apocalipsa luminii, care conduce spre o imagine platoniciană a dezvăluirii lumilor în Idee, și valoarea emblematică pentru categoria romantică a celor-cu-stea-moartă. Să subliniem un amănunt: modul în care apare imaginea astrului mort în *La steaua* vădește, credem, evoluția imagisticii eminesciene de la o fază romantic-expresivă la o fază „obiectivă" (Folosind termenii, deja discutați, ai lui M.H. Abrams din *The Mirror and the Lamp*). În lucrările eminesciene de tinerețe, astrul mort apare adesea ca expresie și simbol al eului înstrăinat. Prizonier între zidurile unei temniți nordice, pătrunsă de o „răceală putredă", sau exilat în ghețurile siberiene, Toma Nour trăiește (într-un fragment neinclus în roman – v. *Proză literară*, p. 194-198) obsesia închiderii într-un univers mortuar, glacial-mineralizat. În „infinitele oglinzi de aur sur" ale câmpiei, în „valurile verzi și întunecate ale mărei înghețate", se răsfrânge sticlos peste pustietăți lumina galbenă sau vânăt-roșie a lunii, o lună „mai moartă" (adică *aproape* moartă). În zare răsare steaua polară – „o față de sântă încununată cu raze de aur" – și-n ea

Toma Nour recunoaşte chipul moartei Poesis. Luna-cap de mort, sau steaua polară – imagine a iubitei moarte apar în această proză juvenilă ca percepţii halucinatorii ale eroului şi guvernează un univers care este, pentru Toma Nour, emblematic-mortuar. În aceeaşi primă perioadă de creaţie eminesciană, Făt-Frumos din lacrimă descoperă – prin somn şi vrajă – că luna este un palat funebru unde, la ceasul damnat al miezului de noapte, morţii pământului urcă spre a-şi celebra banchetele. Aceeaşi nuanţare thanatică a imagisticii astrale e vizibilă în *Melancolie*, în care universul nocturn, învăluit în giulgii de lumină selenară, pare un imens sicriu al lunii moarte. În toate cele trei imagini discutate, moartea astrului e prezentată ca o percepţie halucinatorie a eului bolnav sau aflat sub efectul unei vrăji malefice, fapt subliniat prin regimul eminescian de expresie a irealului: Făt-frumos „*părea că* adormise (... şi...) părea că vede cum că lumea se coboară încet"; steaua polară – mărturiseşte Toma Nour – „*mi se pare* o strălucită faţă de săntă"; în *Melancolie*, „*Părea că* printre nouri s-a fost deschis o poartă".

Faţă de aceste imagini subiective ale astrului mort, în *La steaua* motivul apare nu ca percepţie subiectivă a eului, ci ca lege impersonală a existenţei universale, care poate deveni, prin transfer metaforic, „corelativ obiectiv" al senzaţiei de incomunicabilitate cosmică. În *La steaua*, lumina astrului mort – efectiv inexistent – străbate hieratic bolta celestă şi „ne ajunge" (ajunge, din urmă, până la noi) prea târziu, dezvăluind postum imaginea stelei întoarsă în nefiinţă şi uitare. Contaminând varianta discutată a *Luceafărului*, recognoscibil – modificat – în grupajul de poezii lirice din jurul aceluiaşi *Luceafăr* (*Dacă iubeşti fără să speri*, *Un farmec trist şi nenţeles*), prezent în *Muşat şi ursitorile* etc., motivul astrului mort care îşi supravieţuieşte în „icoană" de lumină devine o constantă în creaţiile eminesciene târzii, de fapt un nucleu polisemantic pentru o nouă serie motivică, ce nu a mai ajuns însă credem, să fie definitiv cristalizată. În majoritatea variantelor poeziei *La steaua*, stingerea astrului apare, în punctul de pornire, nu ca o ipoteză poetică, ci ca o certitudine ştiinţifică. *La steaua* începe ca o poezie gnomică, prin comunicarea aproape nudă a unui adevăr ştiinţific cu valoare de „temă":

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Strofa următoare transfigurează adevărul ştiinţific în mit (în sensul blagian de

„experiență vitalizată"). Tema, enunțată inițial constatativ, e amplificată liric printr-o nouă ipoteză:

Poate *de mult s-a stins în drum*
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Imaginația, înfiorată de imensitatea căilor cosmice, reface drumul astrului, nuanțând antropocentric, prin reverberație, și prima strofă; drumul stelei moarte este un drum *spre noi* și lumina peregrinează „prin depărtări albastre" „ca să ne-ajungă", dezvăluind privirii noastre iluzia unei existențe întoarsă în neființă. În imensitățile cosmice, comunicarea dintre stea și privire e iluzorie:

Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem și nu e.

Destinul astrului devine astfel metafora cosmică a unei aspirații irealizabile: aceea a comunicării. Ultima strofă reduce metafora la comparație și se înscrie (ca și ultima strofă a poeziei lui Keller) în registrul eroticii:

Tot astfel *când al nostru dor*
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Față de orizontul ontologic al strofei anterioare, finalul poeziei ni se pare că aduce o explicitare restrictivă a motivului (ca dovadă, reducerea metaforei la comparație) și ea pare explicabilă mai mult ca o reminiscență a modelului german decât prin logica interioară a imaginii, care introdusese și abandonase nemotivat ideea contratimpului ce face imposibilă comunicarea între două nivele cosmice.

[36] D. Popovici a lăsat o memorabilă analiză a „cadrului" (timp și spațiu) titanian caracteristic poeziei eminesciene chiar atunci când fabula titaniană nu apare (v. *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., cap. *Poezia titaniană*).

[37] „Îngere! Suntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin înainte de creație, acel spirit divin eram noi – era amorul! (...) Ardem, sărmană copilă, cum arde-ncet universu-ntreg... o jertfă infinită marelui spirit!".

monologhează „beat de amor“, dar conştient că nu el, ci spiritul lumii trăieşte visul cosmogonic al iubirii, Cezar, eroul fragmentului publicat şi prezentat de Petru Creţia în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 35.

[38] Dintre interpretările care refuză imaginea unui Eminescu – poet pesimist şi optează pentru aceea a poetului eroic sau tragic, amintim doar două. În primul rând, mai vechea viziune a lui Panait Cerna: „Dintre toţi eroii pe care ni i-a furat mormântul, el a fost sufletul cel mai eroic. Ceilalţi luptau voioşi luminaţi de visul izbândelor viitoare. El înainta cu moartea în suflet, încredinţat cum era că în cele din urmă destinul îi va smulge din mână spada pe care n-o va încununa nici o biruinţă“. (în *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie, texte stabilite, note şi prefaţă de Gh. Bulgăr, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p.77-78.) În al doilea rând, amintim interpretarea lui T. Vianu, conform căreia pesimismul eminescian este de fapt rodul imaginii pe care ne-au transmis-o epigonii săi (începând cu Vlahuţă), adică pesimismul e al eminescienilor, nu al lui Eminescu. Eminescu, dimpotrivă, „N-are ochii galeşi. Are priviri de vultur şi de demon. Pătrunde până la taina originilor, până în infinitul cosmic. În jurul lui se întinde lumea vechimii. (...) Deasupra minţii lui de poet şi cugetător străjuie eternitatea. (...) Ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. În sufletul lui triumfă energia artistică şi intelectuală a unui popor întreg.“ (*Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., 1965, p. 301.)

[39] Contemplând, în noaptea victoriei, căile aştrilor, Cezarul înţelege destinul său de simplu instrument al istoriei şi ironia acestui destin:

Avem noi în mâni a lumei soartă sau cortegi de vise?
. . . .
Şi în ordinele-eterne mişc-asupra-i universul
Oceanele de stele. Ce ironic li e mersul!

[40] Monologul publicat de Marin Bucur în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1, p. 28-30.

VI

ÎN METRU ANTIC

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată"
(Odă [în metru antic])

În cei aproximativ nouă ani de elaborare a *Odei (în metru antic)* poema lui Eminescu trece printr-o succesiune de variante, în a căror înlănțuire cronologică își modifică nu numai tema, ci și tonalitatea lirică, ajungând să cumuleze, în cele din urmă, elementele de odă cu cele de elegie[1]. Alături de variantele închegate, manuscrisele publicate de Perpessicius conțin numeroase exerciții metrice, pornind de la analiza modelului latin, pe care Eminescu îl „umple" apoi cu versuri românești, unele simplă experimentare a posibilităților ritmice din limba română, altfel înrudite deja cu atmosfera *Odei*:

Troheu, spondeu, dactil, troheu, troheu
Dulce mers ai purpură iarăși visul
. . . .
Mercuri facun / / de nepos Atlantis
Sedibus virga / / que levem coerces
. . . .
Cum sunt eu nu par că nu sunt din lumea
Cea de azi nici nu m-am născut pe țărmuri
Ci-al meu leagăn fu așezat în luciul
Mijloc al mării[2].

Preocuparea pentru tiparul metric,ca și cea pentru surprinzătoare asocieri (uneori construcții de arhiseme[3]) prin rimă nu o putem considera, așa cum face G. Călinescu, un pur exercițiu de „tehnică exterioară", lipsit de consecințe în ordinea viziunii poetice[4] și opus unei substanțiale, structurale, tehnici „interioare", căci modul de organizare a discursului liric rămâne un element constitutiv,

fundamental al acestuia. Forma riguroasă (uneori forma fixă de sonet, ghazel etc.) sau formula metrică severă, încetăţenind, programatic, în „graiul traco-romanic" armonia pură a structurilor metrice antice[5], nu e un element adăugat de tehnică „exterioară", nu e un gratuit exerciţiu de virtuozitate care ameninţă să convenţionalizeze viziunea, ci e una dintre modalităţile *luptei poeziei cu limbajul,* unul dintre polii tensiunii dintre viziune şi limbaj din a căror armonizare se naşte discursul poetic.

Laboratorul eminescian este, de aceea, permanent preocupat de posibilităţile tehnice ale versificaţiei româneşti. Dicţionarul de rime exersează rime nòi, surprinzătoare, în împerechieri de cuvinte care nu reprezintă doar performanţe tehnice, ci conţin deja, latent, posibilitatea unor asocieri semantice inedite (Caracudă / nu dă; bufă / nu fă; Anatolia / folia / Golia / molia; frâncă / Bojâncă; tablă / rablă / aimable; îngaimă / stai, mă!; paradoxă / ortodoxă; antropologie / tautologie / etnologie; lirici / empirici / ilirici; descarc / Jeanne d'Arc / parc; Gluck /năuc / uluc; Francisc / risc; bold /Leopold; demi monde /rond / „La Fronde"; vom face-o / Boccacio[6]).

Două distihuri izolate, publicate de Perpessicius la *Exerciţii & Moloz*, sunt, evident, încercări ingenioase de a plasa în rimă nume de minnesängeri şi trouveri:

. . . . aide,
Walter von der Vogelweide!

*

Venea încet, sunând din corn,
Cu dulce glas, Bertrand de Born[7].

Dar, prin chiar punerea lor sub accent, în rimă, numele vechilor poeţi, mai rar întâlnite în spaţiul cultural românesc, îşi sporesc nota exotică şi puterea de evocare; cele două simple exerciţii de versificaţie creează, prin invocaţie *(aide!)* sau prin asociere cu sunetul magic al cornului, impresia smulgerii, din timpuri şi spaţii îndepărtate, a unor întruchipări originare, pure şi melodioase, ale poeziei înseşi.

Pornind de la schema metrică cristalizată în *Stelele-n cer*, care se

bazează, ca şi *Oda*, pe adaptarea unui metru antic (aici, coriambul, exersat, din tinereţe, în *Sara pe deal*), manuscrisele eminesciene conţin un lung şir de exerciţii pentru o singură strofă

(Floare de crâng,
Astfel vieţile
Şi tinereţile
Trec şi se stâng),

în permutări succesive ale cuvântului final din primul vers, antrenând, evident, modificarea întregii strofe. Aceste exerciţii colaterale pleacă de la premisa schemei metrice

– v v –
v v v – v –
v v v – v –
– v v –[8],

şi înlocuiesc „floarea de crâng" prin: floare de tei (– de lan, – de lunci, – de mai, – de-april, – de deal, – de vad, – de văi, – de nuc, – de drum, – de lac, – crin, floarea lui Crist, flori de cireş, – de mormânt etc.). Din exerciţiile de versificaţie, răsar pe alocuri strofe integral sau parţial memorabile, al căror farmec provine, în mare măsură, din alternarea celor două tipuri de strucutră ritmică (coriambul din versul 1 şi 4 încadrând simetric strofa într-un univers sferic, perfect închis, între care se desfăşoară, liber, discursul versurilor 2–3), şi – pentru câteva dintre strofe – din puţin obişnuitele, în versificaţia românească, rime dactilice din versurile mediane:

Floarea lui Crist,
De-atunci gândesc mereu
Şi nici nu ştiu ce vreau,
Pururea trist.

*

Flori de mormânt,
În taina serilor,

Eu dau durerilor
Aripi de-avânt.

*

Floare de vad,
Asemeni zorilor,
Căderii florilor,
Stelele cad.

*

Floare de corn,
Dulce vestindu-mă,
Întinerindu-mă
Sună din corn.

Acelaşi efect originar, recuperat, de *descântec* al versului, care se ritualizează în formule ce par ale unui glas irezistibil de dincolo de conştiinţă, apare, într-o puţin cunoscută postumă, *Peste codri sta cetate*, ca descântec de coborâre, de atragere spre „văile" lumii, rostit de un zburător:

Scoală-te, supune-te
Valului de sunete
. . . .
O, te pleacă plângerilor,
Tu, crăiasa îngerilor,
Lasă zidurile tale,
Vino-n vale, vino-n vale.[9]

Descântecul zburătorului, care e, totodată, glas al subconştientului pentru principesa Mărgărita, reapare, într-un cu totul alt context, într-o *Rugăciune* a lui Eminescu închinată Fecioarei şi inclusă, într-o primă variantă, în poemul *Ta twam asi*:

Crăiasă alegându-te
Îngenunchem rugându-te
Înalţă-ne, ne mântuie,
Din valul ce ne bântuie.
. . . .

Privirea-ți adorată
Asupra-ne coboară,
O, maică preacurată
Și pururea fecioară
Maria!

Noi, ce din mila sfântului
Facem umbră pământului
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor;
Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată,
Lumină dulce clară,
O, maică prea-curată
Și pururea fecioară,
Marie!

Această *rugăciune* nu trebuie să creeze impresia unui Eminescu poet creştin. Pentru că gândirea lui Eminescu este, prin excelență, gândirea unui spirit ateu, pentru care mitul creştin are, ca şi miturile greceşti sau mazdeiste (v. combinarea lor în *Demonism*), numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creştin sau de altă natură) nu e, aşadar, pentru Eminescu, decât o proiecție a gândirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea. Ca şi Arghezi mai târziu, Eminescu a reținut însă din mitul creştin câteva elemente care au devenit, în opera sa, vocabule ale discursului poetic. Imaginea unui Cristos părăsit de Tatăl ceresc (mai puțin patetică şi mai puțin umană decât aceea, argheziană, din *Duhovnicească*) se asociază cu ideea generală a divorțului dintre mit şi credință *(Dumnezeu şi om, Christ)*, sau cu imaginea de spirit părăsit de Idee („Ideea m-a lăsat...) a lui Napoleon din *Memento mori*. Maria însă, miraculoasa imagine mitică a feminității ce răscumpără păcatul Evei, cumulând funcțiile de „pururea fecioară", de mamă divină (prin imaculată concepțiune) şi de goethean etern–feminin, este pentru Eminescu un mit central, simetric şi compensativ celui al demonului (sau al gândirii damnate), fapt

dovedit, de altfel, prin frecvența numelui de Maria în onomastica feminină eminesciană. Urmând sugestiile acestei onomastici, valoarea de „cuvânt“ pe care mitul o comportă în vocabularul poetic general ne apare ca evidentă și, ca atare, nu aspirăm să o motivăm biografic nici măcar în cazul, arhicunoscut, când *Cleopatra* (cu atât de dramatic latine rezonanțe în colateralele *Odei*) știm că nu e regina Egiptului decât după ce a fost, printr-un joc (onomastic) al hazardului, dorita Cleopatră Poenaru:

Lună duce-ai fost în acea plăcută
Sfântă noapte când Cleopatra tristă
(Când suspina Cleopatra)[10]

Și atunci când destinele eroilor eminescieni nu sunt guvernate de înțelepciune și poezie, de o moartă Sofia și de o agonizantă Poesis (*Geniu pustiu*), nu sunt oprite, o clipă, de o insignifiantă Lila, care n-are decât nevinovăția plicticoasă a crinului, sau nu sunt modificate de voința imperială a unei Cezare (*Avatarii faraonului Tlà*, *Cezara*), ele vor fi mântuite, în cele din urmă, de o etern prezentă Marie (*Sărmanul Dionis*, *Strigoii*, variantele romanului *Geniu pustiu*[11] etc.). *Rugăciunea* lui Eminescu nu e, așadar, o rugăciune creștină către divinitatea feminină benefică, celebrată mai ales în ritul catolic, ci e, mai mult decât o rugăciune, un descântec, un descântec de coborâre, ca cel al Cătălinei din *Luceafărul* („Coboară-n jos, luceafăr blând..“), sau ca cel deja amintit, din *Peste codri sta cetate* („Vino-n vale, vino-n vale“).

„Descântecul de coborâre“ ni se pare a fi formula rituală spre care poezia eminesciană aspiră. El este structura materială prin care Ideea primește *trup* verbal, trecând nu prin conștiință, ci prin structurile ritmice cosmotice ale subconștientului. De aceea, tehnica „exterioară“ eminesciană ne apare ca o tehnică a descântecului, de aceea *Luceafărul* nu ni se pare „laborios“, ci riguros ca o vrajă, de aceea antumele „neptunice“ nu ni se par inferioare expresiei poetice necenzurate din postumele „plutonice“[12] – căci poezia nu ni se pare înrudită cu libertatea universalei confuzii care duce spre nebunie, ci cu puterea cosmotică a descântecului.

Putem vedea în tehnica poetică o preocupare convențională doar atâta timp cât ea apare ca tipar al „dicției înalte" pentru „idei" sau „sentimente" traductibile și într-un alt limbaj, așa cum se întâmplă în literatura pașoptistă. Poezia pașoptistă e un mod de a „orna" discursul politic, transformându-l în discurs poetic, în timp ce poezia eminesciană e un descântec ce pune în ecuație „poetică" lumea. În începuturile ei, versificația eminesciană este tributară, evident, celei pașoptiste și comportă, ca atare, caracteristicile unui discurs ce ornează (prin ritm, rimă și, mai ales, prin tropi) realitatea unanim perceptibilă, evidențiindu-i potențialitățile „poetice". E o observație curentă a criticii, de la Ibrăileanu[13], și, mai apoi, T. Vianu[14], faptul că poezia lui Eminescu trece de la stilul *imagé* al primei perioade la economia de figuri poetice a poemelor de maturitate. În fond, nu ar trebui să vedem în această evoluție o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute „simplicități" a discursului poetic (o atare „simplicitate" e, de altfel, iluzorie[15]), ci o evoluție de la figurile de stil spre *figurile de structură* (în limbaj consacrat, *spre figuri gramaticale*[16]) sau spre aparent tradiționale structuri metrice fixe.

Am văzut că poezia de tinerețe a lui Eminescu își asumă lexicul poetic pașoptist (combinație de limbaj mitologic clasic și elan poetic romantic), căruia îi descoperă și îi restituie însă motivația de profunzime în modelul cosmologic platonician, începând cu poema *Ondina*. Din această perspectivă, fiecare epitet este o determinare materială a ideii, fiecare comparație e un efort de a echivala două ordini (reală și ideală) ale existenței. Stilul *imagé* își are motivarea psihologică și ideologică în viziunea platoniciană care postulează realitatea Ideii (de unde epitetele morale pentru termeni fizici, analizate de T. Vianu[17]). În clipa în care divinul e echivalat cu neființa (sau nedeteminarea), în limbajul poetic eminescian devin active valorile negative[18], în care T. Vianu vedea o trăsătură caracteristică a stilului poetic al lui Eminescu[19].

Nimic mai semnificativ pentru virtuțile limbajului poetic eminescian de maturitate decât o comparare cu limbajul lui Heliade, precursorul celebrat în ode de tinerețe. Spre a capta imaginea universului preexistent în gândirea divină, Heliade încearcă în

Anatolida să frângă limitele limbajului nu dezvăluindu-i (sau modificându-i) structurile gramaticale, ci desființând limitele (oricum, nu legice, ci convenționale) ale lexicului. Spre a zugrăvi paradisul, Heliade, care respectă structura gramaticală a frazei românești, revoluționează (din păcate, fără consecințe) lexicul nostru poetic, creând, prin experiment, un limbaj ne-natural, așa cum ne-natural (sau supra-natural) e și paradisul din *Anatolida*:

Pe muntele de aur, în stânci de adamante,
Cu pulbere de stele, verzit de imortali,
Umbrit de cedri-eterii, florat de amarante
Și unde se dezvoltă virtuțile florali
. . . .
. . . .
Cerești, eterii trombe în spațiuri răsună,
Puteri, tării de angeli svol repezi...[20]

Limbajul Ideii este, așadar, pentru Heliade (după cum va fi, cu un simț poetic superior, pentru Nichita Stănescu), un limbaj al rădăcinilor primordiale, ceea ce dă o motivație poetică etimologismului heliadist. Același limbaj al Ideii în starea de Absolut (echivalată, hegelian, cu starea de neființă) se traduce la Eminescu prin limbajul curent, trecut însă în formă pur negativă – căci neființa ca nedeterminare înseamnă supracategorial, înseamnă nu rădăcina primă a verbului, ci negarea lui:

Pe când nu *era moarte*, nimic *nemuritor*,
Nici *sâmburul luminii de viață dătător*,
Nu *era azi*, nici *mâine*, nici, *ieri*, nici *totdeauna*...
(Rugăciunea unui dac)

La-nceput, pe când ființă nu *era*, nici ne*ființă*
. . . .
N-*a fost lume pricepută* și nici *minte s-o priceapă*.
(Scrisoarea I)

Căci unde-ajunge nu-*i hotar*
Nici *ochi spre a cunoaşte,*
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.
Nu e nimic *şi totuşi e*
O sete care-l soarbe...

(Luceafărul)

Tehnica poetică eminesciană evoluează astfel de la limbajul *imagé* al primei etape (care prinde determinările materiale ale ideii sau structurile ideale ale materiei) spre formule supracategoriale, negative în ordinea gândirii logice, spre o tehnică de i-realizare a obiectului (pe care am urmărit-o în capitolul dedicat eroticii) sau spre versul liber, utilizat (ca o expresie a libertăţii spiritului demonic) în cea de a doua etapă a creaţiei. Postumele, care îi creează lui I. Negoiţescu impresia superiorităţii libertăţii plutonice faţă de discursul neptunic, inteligibil şi convenţional, nu ne apar drept etapele originare şi autentice ale unui proces de creaţie care ar fi, întregul lui, un proces de convenţionalizare şi degradare a viziunii poetice originare. Majoritatea poemelor eminescine în vers liber (caracteristice etapei pe care am numit-o demonică a creaţiei sale) nici nu sunt transcrise ulterior, în antume, în vers clasic. (*Fata-n grădina de aur* nu e o variantă, ci un poem complet independent faţă de *Luceafărul* etc.).

Tehnica i-realizării şi limbajul supracategorial al negaţiei ar caracteriza astfel, în raport cu limbajul poetic *imagé* al începuturilor, a doua etapă a creaţiei eminesciene, etapa negării demonice a modelului cosmologic platonician.

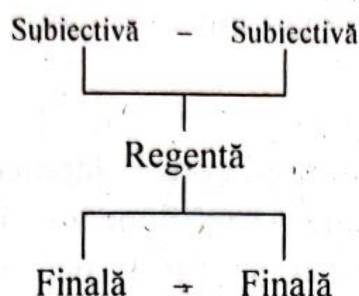
Dar, chiar în manuscrise, poemele mari de structură romantică, scrise în vers liber şi mizând pe imagini mitice totalizatoare, apar doar până spre 1876. În cea de a treia perioadă de creaţie, cea a unei viziuni tragice asupra lumii, poezia devine (prin metru – adesea, ritm antic –, prin rimă şi prin înlocuirea liberelor figuri de stil cu figuri gramaticale, lipsite de libertate, vizând structura poemelor) un text care tinde spre „rigoarea şi coerenţa magico-matematică a descântecului. Iată, spre pildă, structura elegiei erotice *Şi dacă...*,

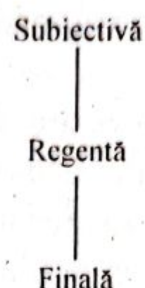
publicată în 1883: întreaga poezie conţine un singur epitet (norii *deşi*) şi dacă ne-am încăpăţâna s-o urmărim pe linia de analiză a limbajului ornat, ea ne-ar apărea ca un text total apoetic. Cele trei strofe se structurează aproximativ simetric în 2 (1) propoziţii subiective, o regentă (straniu redusă la expresia pură a existenţei: *E*) şi două finale (în unele analize lingvistice tratate ca predicative). Structura unică (subiectiva – vizând existenţa naturii, regenta – vizând existenţa pură, finala – vizând existenţa spiritului) stabileşte un raport de dependenţă între două ordini ale existenţei (natură – gândire):

Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Şi-ncet să te apropii.

Această dependenţă e subliniată prin mişcarea, deja comentată de noi, a oglindirii: „baterea" ramurilor în geam, *oglindirea* stelelor în lac sau a lunii în luciu sunt acţiuni-subiect, care declanşează eternizarea, prin reflectare în gândire, a imaginii iubirii, asociată trecătorului tremur al plopilor, dar şi eternului joc al luminii astrale în oglinzile acvatice. Dacă vom considera tropii (expresii ale asocierilor libere ale fanteziei) ca impulsuri „solistice" ale limbajului, întreaga operă de maturitate a lui Eminescu, în care economia extremă a figurilor de stil e compensată fie de prezenţa figurilor gramaticale, fie de cea a unui metru extrem de riguros (ca cel antic din *Odă*), ne va apărea, în termeni muzicali, drept expresia unui limbaj *obligat*, opus limbajului liber, romantic, din poeme ca *Mureşanu*, *Demonism*, *Într-o lume de neguri* etc. În termeni muzicali, un concert cu pian (vioară sau un alt instrument) obligat este un concert în care instrumentul citat, tradiţional instrument solist, îşi pierde libertatea solistică şi devine element constitutiv al ansamblului instrumental. Instrumentul „obligat" din concertele moderne reface, la un alt nivel tehnic şi pe alte baze ontologice, destinul prototipului său [21] din vechile *concerti grossi* – şi concertul modern recompune – după etapa romantică a libertăţilor şi virtuozităţilor solistice – vechea imagine a coincidenţei

solist-ansamblu sau, mai precis, originara fuziune, nedesprindere a unei voci privilegiate din ansamblul vocilor lumii[22]. O asemenea structură caracteristică limbajului obligat reprezintă simetria sintactică aproape perfectă din *Şi dacă...*







O asemenea structură riguroasă o reprezintă şi premisa metrului antic din *Odă*, asupra căreia ne vom opri, nu înainte de a sublinia faptul că această tendinţă spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o nostalgie *a limbajului universal*, limbajul de pure formule matematice[23]. Astfel, evoluţia limbajului poetic eminescian poate fi schiţată pornind de la limbajul romantic, individualizant prin virtuţile „solistice" ale tropilor, trecând prin limbajul supracategorial al negaţiei şi prin cel „obligat" al figurilor gramaticale, spre limbajul universal al purelor categorii apriorice, care au eliminat dintr-însele întreaga materie, limită ultimă a limbajului care ajunge să se nege pe sine şi dincolo de care gândirea se întunecă în nebunie. Ce importanţă mai are acum care sunt bazele fiziologice ale bolii, când adevărul ei adânc, nici ereditar, nici „contagios", e cel al depăşirii limitelor categoriale ale gândirii? Se poate vorbi de caracterul ereditar sau de morbul ce a declanşat cumplita suferinţă[24], din care se naşte *Luceafărul* (aşa de puţin „laborios", aşa de necesar într-o ordine, superioară, a existenţei întru limbaj) sau *Oda*?[25] Poţi fi condamnat ereditar sau poţi fi contaminat cu germenii unei boli a universalităţii, care s-ar putea chema dezmărginire? Avem oare dreptul să alegem, aşa cum fiecare dintre noi o face – fie şi inconştient –, superbul portret eminescian de tinereţe, portretul vienez, cel al unui nespus de pur şi de frumos exemplar uman sortit să suporte, zece ani mai târziu,

nebunia care îi tulbură privirile limpezi, durerea peste care trece, în nebunie, euforic? Evident, dreptul acesta – ca și dreptul la limba română pe care o folosim din zorii până în amurgul conștiinței fiecăruia dintre noi – ne este dat ca dreaptă moștenire a lui, a celui crucificat în gând, în trup și în limbă, a celui care s-a retras în nebunie atunci când a devenit insuportabilă povara gândului menit să susțină lumile în ființă[26].

Mai mult decât oricare dintre poeziile eminesciene, *Oda* (în varianta ei inițială o autentică odă către eroul ideii care e Napoleon, în varianta ei finală, o odă suferinței, care devine o rugăciune a stingerii) poate marca simbolic evoluția unei gândiri ce se substituie gândirii divine, creatoare de zei și de istorie.

În 1873–1874 vorbește, prin *Odă*, glasul Cezarului modern, Napoleon, care cumulează însă trăsăturile eroului romantic de excepție[27]. Destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decât o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur și atotputernic, nu „se miră" de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării[28] și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acțiunea istorică apare ca o mișcare de *oglindire* a eroului în mulțime; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine:

Ai murit tu? Lumea și astăzi n-o crede
Înfășurat în mant'ai coborât piedestalul
Ș-amestecat în popor l-au mișcat cu putere
Ochi-ți imobili.

Apoi sătul de icoana-ți, *de tine singur (s.n.)*
Te-ai reurcat pe scări de marmură albă...[29]

Într-un al doilea grup de variante, datat de Perpessicius 1879, *Oda pentru Napoleon* devine o odă către propriul spirit, înțeles ca spirit poetic. Asocierea Eu – mare (sau Eu – codru) trece, ca atare, din registrul realului (destinul „insular" al lui Napoleon) într-un registru al destinelor ficționale, care sunt caracteristice poetului și poeziei:

Parcă născut sunt în aproape de valuri
Leagăn având țărm înspumat și rece
Jur împrejur lin tremura pustiul
Mijloc al mării.

*

Exilat aici pe pământ de jale
Viața-mi pare-ostrov, răsărind din valuri;
Un pribeag mă văd dominând pustiul
Mijloc al mării[30].

În îndelungata evoluție a *Odei (în metru antic)* rămâne constant doar titlul și metrul. Dedicată la început unui erou al istoriei și al gândirii active, adică lui Napolean, Cezar al timpurilor moderne, dedicată mai apoi eroului limbii care e poetul, *Oda* devine, în varianta ei finală, o rugăciune de mântuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de *erou* sau de *poet*, a celui care reprezintă, pur și simplu, o imagine, prin nimic excepțională, a condiției umane. Chiar elementele aluzive care trimit spre o elegie erotică apar acum, integrate ansambului *Odei*, ca o treaptă a inevitabilei inițieri prin care spiritul, descins, prin fiecare dintre noi, în lume,trebuie să treacă înainte de a se regăsi, pur, pe sine, în identitatea din începuturi. Părăsindu-și „soclul" și imobilitatea statuară a nedeterminării inițiale, coborând în mulțime, oglindindu-se într-însa ca într-un *altceva* al său, spiritul uman reface, în destinul său comun, destinul spiritului demiurgic. El se cunoaște în *altul* (prin acțiune istorică, prin poezie sau prin iubire), dar se cunoaște doar în măsura în care moare[31]. Prin mișcarea *oglindirii*, *Odă* reface mișcarea divinului din *Scrisoarea I:* existența nu mai apare acum decât ca o proiectare a fiecărui existent într-un altul (ceea ce întemeiază ontologic erotica), iar odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivel individual, prin „reîntoarcerea în sine", cu prețul ruperii și apoi al reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze,

este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp şi o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte.

Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului,ci expresia pură a condiției umane. Şi, poate de aceea, deşi pare o rugăciune de intrare în neființă

(Ca să pot muri liniştit pe mine
Mie redă-mă!),

ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului.

NOTE

[1] Evoluţia de la odă la elegie, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303.
[2] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 119-120.
[3] Asupra cărora, v. I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, traducere Radu Nicolau, Prefaţă de Mihai Pop, Buc., Univers, 1970, capitolul „Repetabilitatea elementelor inferioare".
[4] „Dacă acum, încheind, ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape nici una. Şcoala o cere şi trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăşi". (G. Călinescu, *Opere*, XIII, p. 643). Cât despre *Odă,*ea este. pentru G. Călinescu, „o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificaţie latină, făcute pe temeiul lui Horaţiu" (*Opere*, XII, p. 365).
[5]

Cum pe deulcea-i liră Horaţiu cântă
Îndoind în vers adonic limba-i
Încercat-am barbarizând în graiul
Traco-romanic

(*Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 123).
[6] M. Eminescu, *Dicţionar de rime*, ediţie îngrijită de Marin Bucur şi Victoria Ana Tăuşan, Buc., Ed. Albatros, 1976, p. 60, 62, 67, 76, 82, 87, 119, 147. 154, 158, 160, 164, 166, 169, 365.
[7] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 668.
[8] *Ibidem*, p. 399; exerciţiile metrice, la p. 39-406.
[9] *Ibidem*, vol. IV, p. 114-115.
[10] *Ibidem*, vol. III, p. 119.
[11] V. fragmentele publicate de Petru Creţia în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1 p. 28-36.

[12] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu.*
[13] *Eminescu – Note asupra versului*, în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu.* Studii și articole, ed. cit., p. 124.
[14] T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, ed. îngrijită cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Buc., 1968, p. 170-175.
[15] Despre imposibilitatea „limbajului direct" în poezie, v. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, trad. Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Buc., Ed. Univers, 1975, p. 107.
[16] Asupra cărora, Roman Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în antologia *Poetică și stilistică*. Orientări moderne, Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, Buc., Ed. Univers, 1972, p. 359-369.
[17] T. Vianu, *Epitetul eminescian.*
[18] Procedeu urmărit de Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, p. 60-66; Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p. 56-57. Despre negație ca formă de expresie a absolutului în filosofia indiană, Sergiu Al. George, *Limbă și gândire în cultura indiană*, Introducere în semiologia indiană, Buc., Ed. Șt. și Enciclopedică, 1976, cap. „Funcția particulelor negative" și în special p. 116.
[19] T. Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*. ed. cit., p. 181-190.
[20] I. Heliade Rădulescu, *Anatolida*, în *Opere*, vol. I, *Poezii*, ediție critică de Vladimir Drimba, Studiu introductiv de Al. Piru, Buc., E.P.L. 1967, p. 264, 265.
[21] Pentru pian, clavecinul în concerti grossi.
[22] Ar fi oare abuziv să raportăm această tendință a limbajului poetic eminescian la aceeași, deja citată, poetică a lui Thomas Mann, care regăsește rigorile originare ale limbajului muzical, abandonând (cu conștiința rupturii dramatice) individualismul burghez și idealul său cultural cristalizat în Renaștere?
[23] „Limba universală. Limba de formule, adică de funcțiuni ale celor trei unități: timp, spațiu, mișcare", în fragmentele publicate de D. Vatamaniuc în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 41.
[24] Migrenele care premerg declanșarea bolii, înspăimântându-l pe Russu-Șirianu („Smulge-mi capul", șoptește Eminescu, extenuat de durere), se transformă, în timpul bolii, în obsesia că cineva vrea să-i fure comoara ascunsă în cap (Mărturiile lui Russu-Șirianu comentate de George Munteanu. *Hyperion*, I. *Viața lui Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1973, p. 295).

[25] Pentru Nichita Stănescu, primul vers al *Odei*, „prin sintaxa lui ciudată (...), trebuie neapărat să corespundă unei molecule existentă în materie" (*Cartea de recitire*, p. 41).
[26] Poate de aici starea de eliberare, de euforie a lui Eminescu în timpul bolii.
[27] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 116-117.
[28] *Ibidem*.
[29] Comentariile asupra cadrului titanian, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303-307.
[30] *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 117.
[31] „Dar nu viaţa care se fereşte de moarte şi care se prezervă pură faţă de distrugere, ci aceea care suportă moartea şi se păstrează în ea este viaţa spiritului. Spiritul îşi câştigă adevărul său numai întrucât el se regăseşte în ruperea absolută." (Hegel, *Fenomenologia spiritului*, ed. cit., p. 25).



RÉSUMÉ

Le présent ouvrage, un essai de sémantique ontologique, s'est proposé de définir l'oeuvre de Mihai Eminescu, dans son évolution intérieure, comme une succession de solutions existentielles – et par conséquent poétiques – du rapport être-histoire-univers-(langage). L'un des concepts fondamentaux autour desquels la démonstration s'organise (dans son effort pour dépasser les limites restrictives, de style ou de vision, des courants littéraires) est celui du modèle cosmogonique adoptif. La succession des modèles théoriques de l'univers est, cela va sans dire, déterminée par le stade d'évolution des sciences, de la physique en premier lieu, des mathématiques (de la géométrie) et de l'astronomie. Mais au-delà du conditionnement scientifique objectif des modèles cosmogoniques, ceux-ci comportent aussi, à notre avis, un conditionnement ontologique, qui peut se trouver parfois en divergence avec l'évolution des sciences exactes. Dans ce cas, la *Weltanschauung* d'une époque est dominée, souvent inconsciemment, par un modèle cosmogonique adoptif, qui peut fort bien ne pas coïncider avec le modèle cosmogonique officiellement reconnu par la pensée scientifique du temps. Le modèle cosmologique nous apparaît ainsi, avant même d'avoir été explicité scientifiquement ou interprété philosophiquement, comme l'une des catégories du subconscient conçu, suivant Lucian Blaga, en tant qu'espace psychique cosmotique.

L'histoire de la cosmologie européenne a parcouru trois grandes étapes scientifiques (voir à ce sujet Jacques Merleau-Ponty et Bruno Morando, *Les*

trois étapes de la cosmologie): l'étape antique, qui a survécu jusqu'aux XVI^e – XVII^e siècles et a cultivé un modèle cosmologique de type sphérique; l'étape correspondant à la physique classique, newtonienne (XVII^e – XX^e siècle), axée sur un modèle de l'univers en tant que mécanisme; enfin l'étape contemporaine, déterminée par la révolution einsteinienne de la physique. Cependant, cette évolution historique n'apparaît plus comme une ligne droite si l'on prend en considération les phénomènes de morphologie de la culture. On sait, par exemple, qu'il existe une parenté étroite entre le baroque et le romantisme, parenté due à la récurrence d'éléments de style baroque dans le romantisme. Or, dans ce contexte, la notion de modèle cosmologique apporte un critère supplémentaire – mais essentiel – de différenciation non seulement historique, mais aussi typologique, en ce qui concerne la structure baroque et celle romantique. Le baroque est fondé sur le modèle cosmologique du "mécanisme", offert par les sciences contemporaines, et cultive en conséquence la vision d'un univers décentré, dépourvu de la perspective offerte par un point de vue privilégié et soumis au devenir historique, c'est-à-dire sujet à une perpétuelle métamorphose. Le romantisme, en échange, adopte – contre le courant scientifique du temps – le modèle cosmologique sphérique de l'antiquité qui, à l'aube de la pensée scientifique européenne, avait fourni des arguments scientifiques aux visions cosmologiques mythiques et avait traduit en termes astronomiques une image des mondes harmonieux, axés sur un *Axis mundi* et structurés autour d'un centre. Comme intuition préontologique, le modèle cosmologique est l'expression d'un certain mode d'existence de l'être *dans le monde*. Contrairement au "saturnien" baroque, l'exilé" romantique, tout en souffrant de la même inquiétude existentielle, ne nourrit toutefois pas le sentiment d'un déracinement absolu, car il cultive la nostalgie d'une patrie cosmique ou l'aspiration vers une patrie cosmique qui lui a été – ou lui sera – dévolue.

Nous avons nommé, conventionnellement, *modèle platonicien* le modèle sphérique de l'univers et *modèle kantien* l'image de l'univers en tant que mécanisme. Nous avons identifié comme schéma ayant modelé inconsciemment la culture de la génération de 1848 l'image platonicienne des mondes, qui a déterminé le lexique poétique – aussi conventionnel qu'il puisse paraître – du temps ("ange", "harmonie", "doux", "frêle", "blanc" etc.) et ses motifs poétiques fondamentaux (le monde paradisiaque, la valeur de l'eros, l'harmonie cosmique, l'harmonie historique ou "concert des peuples", le concept de "mission" etc.). Issue de la tradition de l'époque 1848, la poésie éminescienne nous apparaît comme parcourant trois étapes: la première, en

consonance avec la vision romantique de 1848, est fondée sur un modèle cosmologique platonicien et a, comme héros lyrique préféré, l'*enfant* ou le *barde*; la deuxième, marquée par de puissantes confluences avec la pensée de Schopenhauer, dévoile le caractère illusoire, tel un rêve subjectif, de l'harmonie platonicienne des mondes, est obsédée par le problème du sens de l'existence humaine dans ce monde et tente de résoudre cette crise à la manière romantique, par la constitution d'univers harmonieux compensateurs: l'hypostase symbolique la plus caractéristique pour cette période est le *démon*. La dernière étape de la création éminescienne abandonne le modèle cosmologique platonicien (qu'elle avait commencé par adopter avec enthousiasme avant de le traiter sur un plan polémique), pour s'appuyer désormais sur un modèle cosmologique de type kantien qui, au-delà des visions romantiques et optimistes des débuts ou schopenhaueriennes et pessimistes de l'étape intermédiaire, a abouti à une vision tragique de l'existence où le divin est le non-être et l'hypostase humaine fondamentale, investie à la fois de la lucidité du démon et des attributs de démiurge du dieu absent, est le *César*. Parallèlement à la synthèse entre la pensée de Hegel et celle de Schopenhauer opérée par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie* et, historiquement, indépendamment d'elle, la vision tragique éminescienne cumule des éléments hégéliens (intégrés, dès sa première jeunesse, par l'intermédiaire de la traduction de l'ouvrage de Rötscher, *L'art de la représentation dramatique*...) et des éléments schopenhaueriens, mais en les dépassant dans une synthèse originale qui préfigure souvent, comme idées, la phénoménologie de notre siècle et, comme conception littéraire, la poésie de Thomas Mann (tributaire, pour sa part, de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche).

Le chapitre II, qui s'occupe de l'univers paradisiaque correspondant au modèle cosmologique platonicien de la première étape de la création éminescienne, examine la relation entre la poésie de Eminescu et celle de la génération de 1848, commentant leur idéal poétique commun (le barde messianique) et la persistance du lexique de 1848 dans l'oeuvre éminescienne à ses débuts. À une lecture attentive des grands poèmes de jeunesse de Eminescu, cette relation entre lui et ses prédécesseurs s'avère un phénomène plus compliqué qu'une simple continuité, assumée d'ailleurs à titre de programme dans l'ode *La Heliade*. Chez lui, il ne s'agit plus d'une démarche de perpétuation d'une tradition poétique devenue conventionnelle dès 1848, mais d'une tentative de récupérer les valeurs originales et les motivations ontologiques du lexique poétique de la génération de 1848. Le poème *Ondine*

(avec ses variantes *La soirée* et *Echo*) essaye de ressusciter le langage poétique par une interprétation explicite du modèle cosmique platonicien qui lui a donné naissance. Une série de motifs poétiques en rapport avec le modèle platonicien des mondes – la *musique des sphères*, la *danse* (avec ses variantes d'êtres *flottant* ou *glissant* sur l'eau), la valeur sacrée du *nombre*, *l'eros* en tant que *daimon* médiateur entre les niveaux d'existence cosmique, l'état *d'enchantement* comme tonalité de l'existence, la lumière comme substance du monde, etc. – sont ainsi récupérés et définitivement intégrés au lexique de la poésie éminescienne. La topographie mythique de l'univers (réactualissée dans la cosmologie platonicienne) fournit le schéma structural de la poésie *Le Soir sur la colline* (comprise à l'origine, à titre d'aria, dans le poème *Echo*) ou du poème *Conte du mage qui a visité les étoiles*, qui postule la consubstantialité de la pensée divine, dans un univers essentiellement harmonieux.

Le chapitre III (*La conscience historique et le drame de l'aliénation de l'esprit dans le temps*) analyse comment Eminescu s'est détaché du modèle cosmologique platonicien. Au temps équinoxial – le temps cosmique du perpétuel équilibre – il oppose maintenant la vision de l'érosion des mondes soumis au temps historique, avec ses moments de crise ("points de sostice"). Cette érosion, il la ressent au niveau de l'existence individuelle comme une aliénation. Envahi par "l'oubli", l'être se détache de sa "source" (*À l'ami F.I.*), perd son "intégralité" (*O, sagesse, tes ailes sont de cire*), devient opaque à sa propre histoire (*Les années ont passé*) ou se dédouble en un moi empirique et un moi impersonnel, contemplant sa vie comme le spectacle funéraire d'un autre (*Mélancolie*). La topographie mythique de l'univers propre à la première étape de la création éminescienne est remplacée maintenat par une polarisation symbolique de l'espace, très bien rendue par l'antinomie du titre *Forêt et salon* ou par l'opposition *forêt* (espace de "l'enchantement", régi par les lois du temps équinoxial, dans *O, reste!*) – *église ruinée* (architecture déserte, vidée de son sens). Le dédoublement du moi et la relégation de l'être dans le temps historique mènent à une dévalorisation de la pensée mythique et, en même temps, à une crise du langage poétique. De sa valeur initiale de langage naturel du mythe, à l'âge paradisiaque et messianique des "bardes", créateurs des "écrits roumains" (célébrés dans la mythologie poétique de la première partie des *Epigones*), le poème devient, à une époque de pensée critique, "jeu d'images". Flétrissant l'"épigonisme" dans les termes de l'ironie romantique, Eminescu vit avec lucidité la crise poétique de sa génération, quoique sans accepter la solution

ironique de cette crise. De même que Hegel, Eminescu dénonce l'ironie romantique comme une vue d'une insubstantialité fondamentale du monde. De même que Hegel, dans sa *Phénoménologie de l'esprit* et que Thomas Mann plus tard, Eminescu sait qu'il appartient à une ère par excellence apoétique. Le concept éminescien de poésie se situe (tout comme le concept d'art dans le *Docteur Faust* de Thomas Mann (au lieu de rencontre de la poésie expressive héritée du romantisme et d'une poésie expressive héritée du romantisme et d'une poésie objective de facture absolument moderne. C'est pourquoi les symboles éminesciens de la poésie sont, à notre avis, le *miroir d'or* (adaptation magico-romantique, dans un sens "expressif", de l'ancienne conception mimétique) et *l'hiéroglyphem,* qui "cryptographie" le monde, faisant de la poésie un langage autarchique et hermétique. Tel qu'il apparaît dans la *V^e Lettre*, le démon aveugle de la création, aspirant à sa libération par le rêve apollinien de la beauté, est étroitement aparenté au "moi lyrique" suivant l'acception que lui donne Nietzsche dans *Naissance de la tragédie*. L'acte créateur n'est pas seulement libération par l'image apollinienne de la force dionysiaque, il est aussi *sacrifice*. Dans la vision de Eminescu, l'acte de création dévore le créateur, le sacrifie: d'où la présence obsédante dans son oeuvre de l'image du sculpteur aveugle ou manchot, ou bien du musicien qui devient sourd à force de déchiffrer la musique des mondes, parvenant finalment au "comble de la douce musique des sphères", et qu'il nomme même, dans *Archaeus*: Beethoven.

En ce qui concerne la poétique éminescienne, une observation s'impose: l'oeuvre de Eminescu n'est pas – comme celle de Heliade ou de la plupart des romantiques – l'expression d'une foi dans les vertus créatrices de la parole poétique, qu'ils assimilent au Logos sacré. Pour Eminescu comme pour eux, le fondement et la condition de l'existence est la pensée, mais pour lui l'expression première, immédiate de la pensée n'est plus le Verbe. Eminescu ne croyait pas qu'au commencement était la Parole, car pour lui la pensée, qui seule a des valeurs de démiurge, peut s'exprimer – et donc se réaliser – dans une multiplicité de langages, dont la plupart sont articulés directement comme formes d'existence. Ainsi, les eaux "pensent" l'écume ou les vagues, le ciel "pense" les nuages, les rayons de la pensée dégagent (sans avoir à prononcer un "Fiat lux") la lumière du chaos (*Dans un monde de ténèbres*), et ainsi de suite. La poésie n'apparaît plus chez lui comme le Verbe sacré, comme une forme spontanée, naturelle de l'existence, mais comme résultat d'une *lutte avec le langage*. La poétique de Eminescu est greffée sur une méfiance fondamentale à l'égard de la parole, aussi la pensée éminescienne évolue-t-elle, dans

l'ensemble, vers une interprétation philosophique du "langage universel", qui n'est pas le langage de la poésie, mais celui de la formule mathématique.

À l'instar de la synonymie antique (gréco-latine) entre *daimon* et *genius*, le démon et le génie se confondent souvent dans l'oeuvre de Eminescu (dans le poème *La Fille dans le jardin d'or* ces deux termes sont parfaitement synonymes). Avec des accents schopenhaueriens, le daimon platonicien devient démiurge, volonté indestructible d'être, tandis que le divin devient démon, ce qui lui vaut des qualifications éthiques péjoratives (divin = le mal). Lorsque – ce qui arrive d'ailleurs rarement – les héros de Eminescu sont animés de volonté de puissance (comme Bogdana et Sas dans le drame *Bogdan-Dragoş*, ou comme Brigbel dans *Les Jumeaux*), ils deviennent des héros démoniaques dans le sens shakespearien du terme, acceptant et appliquant la leçon de la malfaisance divine, c'est-à-dire mettant en oeuvre une rébellion historique contre les âges patriarcaux placés sous le signe du temps équinoxial. En revanche, lorsque les héros de Eminescu s'opposent à la malfaisance divine, ils cultivent une rébellion métaphysique et deviennent – par les vertus de la connaissance et de la négation – des démons de facture romantique. Pourtant, ils demeurent des démons tourmentés par la nostalgie du paradis perdu et font plus d'une fois partie de la catégorie des damnés romantiques à-l'étoile-morte.

Cependant, la négation d'un univers créé par la malfaisance divine ne constitue qu'une étape passagère de la pensée poétique éminescienne. Torturés par la nostalgie du paradis perdu, les démons éminesciens aspirent à le reconstituer au niveau subjectif d'univers compensateurs, par le truchement de la poésie, du rêve, de la magie, du sentiment historique ou de l'amour. Le chapitre III de l'ouvrage traite de la structure de ces *Univers compensateurs*, constructions de l'esprit qui se sont substitué au démiurge malfaisant. Si le cérémonial social (tel que l'enregistre, à la manière de Bacovia, *Je contemple la ville fourmilière*) se manifeste comme un rituel de l'évasion devant la conscience de la temporalité, la poésie éminescienne se situe délibérément sous le signe d'un sentiment aigu du temps pur; ce sentiment devient même le sujet de la poésie *Solitude*, tentative de retrouver le temps équinoxial et de surmonter, par la satire ou l'élégie, l'aliénation de l'homme soumis au temps historique.

Dans *Odin et le poète*, la reconstitution de l'espace mythique de la poésie équivaut à une réauthentification des conditions de la communication poétique, au-delà de l'émancipation moderne du langage par rapport à son créateur. Cette authentification implique la confirmation du rêve apollinien de

la poésie, né des profondeurs cosmotiques de l'être, comme l'expression de "sa nuit claire". Dans le "tableau dramatique" *Mureşanu*, la poésie retrouve sa substance perdue, découvrant la liberté et l'enchantement de la pensée onirique.

Le sommeil même apparaît comme une modalité de récupération de la liberté de la pensée, cependant que la "pensée ensorcelante" du rêve se rapproche des vertus créatrices du génie, pénétrant tout naturellement dans "le domaine de la pensée incréée" (*Mureşanu*); le reve se définit ainsi comme un état intermitent de génialité. La structure de l'univers éminescien est, en grande mesure, celle qui procède de la pensée affranchie par le rêve; elle est donc une structure onirique, ainsi qu'il ressort encore plus clairement du mode d'organisation de l'espace dans la prose de Eminescu (*Le Prince Charmant d'une larme, Le Pauvre Dionys*, etc.). Le sommeil, associé à l'amour, devient dans les idylles éminesciennes un moyen de récupérer l'état perdu d'*enchantement*. Dans certains contextes, la mort a des sens proches de ceux du sommeil. Dans les variantes de la poésie *À l'étoile*, l'apocalypse apparaît comme une révélation pétrifiée des lumières dans la lumière, cependant que dans *À la mort de Neamţu* la mort elle-même apparaît comme un chaos de lumière. Conjurée en vain par les héros-démons de *Mureşanu* ou de *La prière d'un Dace*, la mort est apparence pure, dans *Les Avatars du pharaon Tlà* elle est immersion temporaire de l'être dans un sommeil cataleptique, mais elle retrouve dans *Je n'ai plus qu'un seul désir* sa valeur de sommeil éternel, par lequel se réalisent l'intégration cosmique de l'être "exilé" dans le monde et la récupération de sa patrie cosmique.

De même que la poésie, le rêve ou la mort, la magie – pratiquée avec réticence par le héros du *Pauvre Dionys* – représente un moyen de récupérer la structure de l'univers platonique. L'aventure métaphysique de Dan-Dionys est la transcription épique de son monologue intérieur; *Le pauvre Dionys* est une nouvelle expérience sur la liberté et les limites de la pensée, où l'erreur devient synonyme du non-être et la rêverie magique a des valeurs cosmotiques.

Au niveau de la vie d'un peuple, l'histoire acquiert la qualité de fondation et d'authentification de l'existence de l'organisme national. Dans la pensée éminescienne, l'histoire des Roumains comporte trois grandes étapes: l'âge mythique, où il y a confluence entre un dacisme romantique et une image humaniste de Rome, par exemple dans le tableau de la Dacie mythique de *Memento mori* ou dans le drame sacré *Décébal*; l'âge héroïque, celui des "fondateurs" de l'Etat, où coexistent le sentiment de l'enracinement cosmique

par l'intermédiaire de la terre dace et les vertus héroiques de Rome: enfin, l'âge contemporain, celui de l'aliénation du peuple et de la patrie, démasquée et flétrie en termes véhéments par la satire éminescienne.

Le dernier moyen de récupération du paradis perdu proposé par la poésie éminescienne est l'amour. Associée, à l'origine, à la pensée divine ou angélique, expression de l'harmonie cosmique, *ange* (c'est-à-dire principe harmonisateur elle-même), la femme apparaît dans la poésie éminescienne chargée des vertus libératrices du rêve apollinien, avec des qualifications de *marbre*, de *statue*, d'*icône*. L'amour peut apparaître sous forme de négation de soi-*même (Ange et démon)*, de désir nostalgique du non-être (*Hypérion*), d'une voie privilégiée de réintégration cosmique (les idylles), de "miroir" de l'être qui aspire à la connaissance de soi. Au-delà de ces significations, la poésie érotique éminescienne demeure, essentiellement, l'expression de l'absence de "l'autre". Elle est un discours par lequel le rêve (les sonnets, *Diane*) ou la mémoire (les élégies) tente de soustraire au non-être ou au devenir temporel l'image fugitive de la femme aimée en lui conférant un statut illusoire de réalité.

Le chapitre V (*Le Miroir d'or*) analyse la dernière étape de la pensée poétique de Eminescu, celle qui est structurée selon le modèle cosmologique kantien. Dès *Memento mori*, le divin, décelé aux points de solstice des civilisations humaines, apparaît comme le non-être. La place de la divinité absente est prise par le héros tragique de l'histoire, par le César, qui peut prendre les traits de Trajan pour l'épopée daco-romaine ou de Napoléon pour les temps modernes. L'oppostion Prolétaire – Empereur reprend, sur le plan social, les antinomies pensée mythique – pensée critique, temps équinoxial – points de solstice, dace – romain et autres. Dans cette dernière étape de la création éminescienne, le divin est, comme dans l'absolu hégélien, le point de la coïncidence parfaite entre l'absolu de la négation et celui de l'affirmation, entre le non-être et "l'être qui ne meurt pas"; en d'autres termes, le divin est l'équivalent de l'état de pure indétermination. La cosmogonie, acte de limitation, de détermination du non-être divin, implique l'institution de la pensée humaine comme principal instrument ("miroir") par lequel le divin, inintelligible en soi, se dévoile sous des apparences intelligibles et se connaît soi-même. D'où la fréquence du motif du miroir et de la réflexion dans l'oeuvre de Eminescu, ainsi que du motif du miroir d'or, miroir magique doué de la propriété de capter le monde en Idées. Par rapport au non-être divin, la pensée humaine s'avère chargée des vertus d'un démiurge et, par sa capacité de postuler les concepts fondamentaux, s'identifie aux attributs généraux de

l'*être* éternel, opposé, dans *Hypérion*, aux apparences accidentelles de ce qui existe.

Le dernier chapitre (*En mètre antique*) examine, d'une part, l'évolution des thèmes éminesciens d'une sphère romantique vers une sphère moderne, liée à la "condition humaine" (les variantes de l'*Ode*), et d'autre part, les circonstances "techniques" de cette évolution. La "technique" n'apparaît pas comme une expérience facultative et dépourvue de conséquences dans le cadre du discours poétique, mais comme une condition fondamentale d'existence de la poésie, comme une "lutte" entre la vision et le langage, selon la définition de Eminescu. La structure de la poésie éminescienne peut être définie comme une incantation en vue de la "descente" ou de la matérialisation de l'Idée. Les modalités de réalisation de cette incantation étaient, au début, celles du langage poétique figuré, imagé, avec une tendance visible à matérialiser les concepts abstraits et à abstraire le matériel (ce qui explique la structure de l'épithète éminescienne dont s'est occupé Tudor Vianu). Dans la deuxième étape de la création éminescienne, le libre langage des tropes est remplacé par un langage où c'est la négation qui domine, c'est-à-dire par la tendance à dépasser, en les niant, les limites conceptuelles de la pensée. La dernière étape de l'oeuvre de Eminescu crée un langage poétique rigoureusement structuré, un langage "obligé", où les vertus individuelles des tropes sont remplacées par des structures fixes – soit par des "figures grammaticales" d'habitude le mètre antique – ou par des poèmes à forme fixe (le mètre de l'ode saphique, des formes de ghazel, la glose, etc.).

Née d'une méfiance foncière à l'égard de la parole, la poésie de Eminescu est l'expression d'une lutte avec le langage, lutte dans laquelle c'est l'esprit qui triomphe, pour parvenir en fin de compte à nier les significations individualisées du langage poétique et à partir à la recherche du "langage universel" des rapports constants, du langage mathématique, le seul susceptible de traduire en Idée la structure de l'univers. À partir de cet instant, la poésie perd sa raison d'être et s'achève dans le silence, tandis que la pensée, après s'être substituée à la divinité absente, lasse de soutenir l'existence des mondes, se réfugie dans la folie.

Traduction du résumé:
RADU CREȚEANU

INDICE DE NUME

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

P

R

S

Ş

T

V

W

Z

CUPRINS



Ioana Em. Petrescu descrie – cu scriitura sa atât de personală, în stare să descopere palpitul viu al celor mai aride şi mai abstracte instrumente de analiză, să oblige la nuntiri subtile, mereu reluate, poezia şi conceptul – viziunile cosmologice eminesciene pornind de la ideea că „modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei *în lume*, a raporturilor originare pe care fiinţa le stabileşte cu universul" şi că acest model poate fi unul adoptiv, în dezacord cu modelul „oficial" al epocii.

IRINA PETRAŞ



ISBN 973-697-274-7

